

53909
C23



ȘTEFAN CAZIMIR



caragiale

universul
comic

Biblioteca Lucianu Lazăr
și cîntărește ei, un grad
cald din partea mea.

Alzimir

17. I. 1989

Coperta : *Simona Runcan*

859.09
C23

ȘTEFAN CAZIMIR

CARAGIALE

UNIVERSUL COMIC

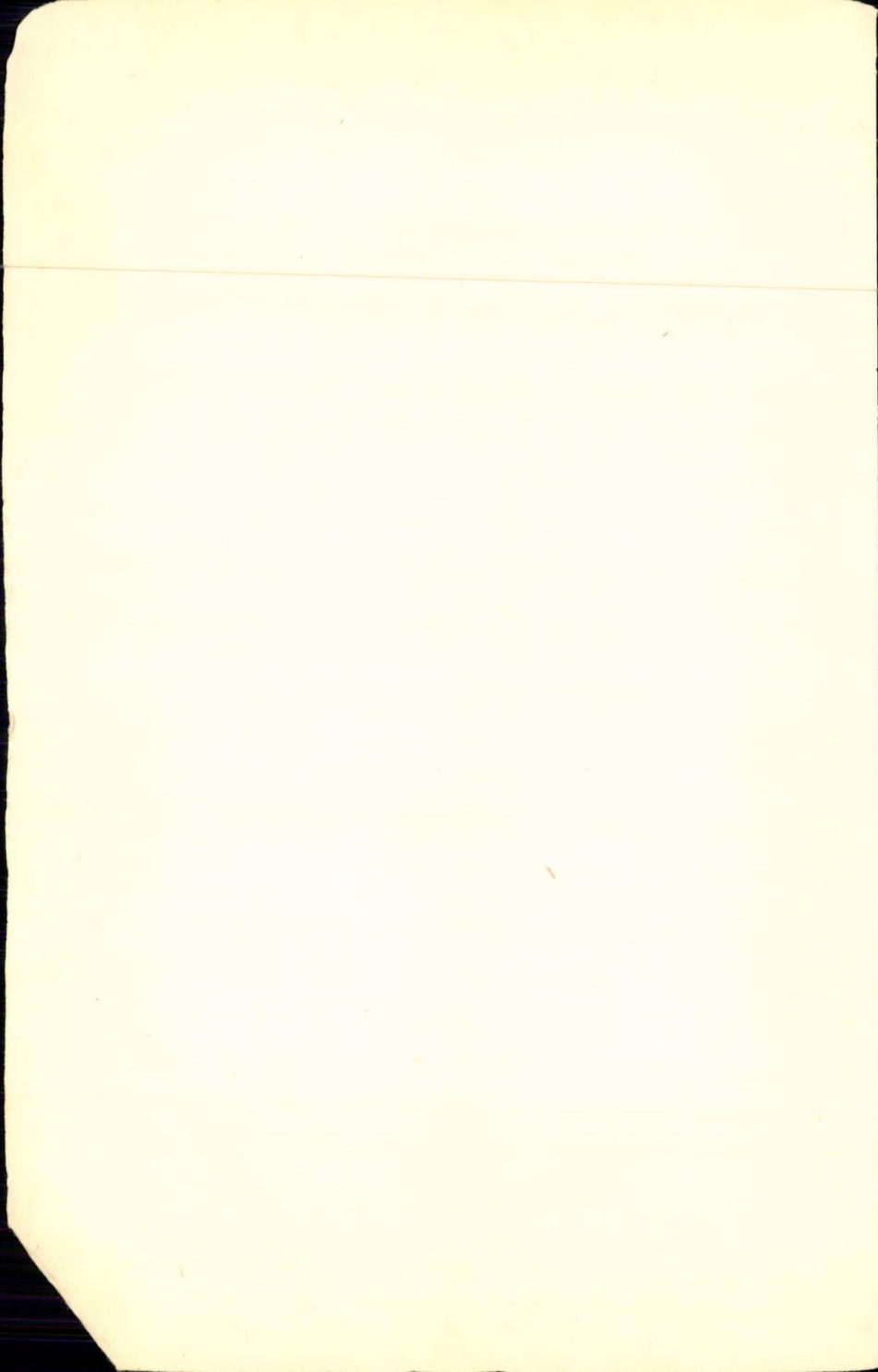


Y48178

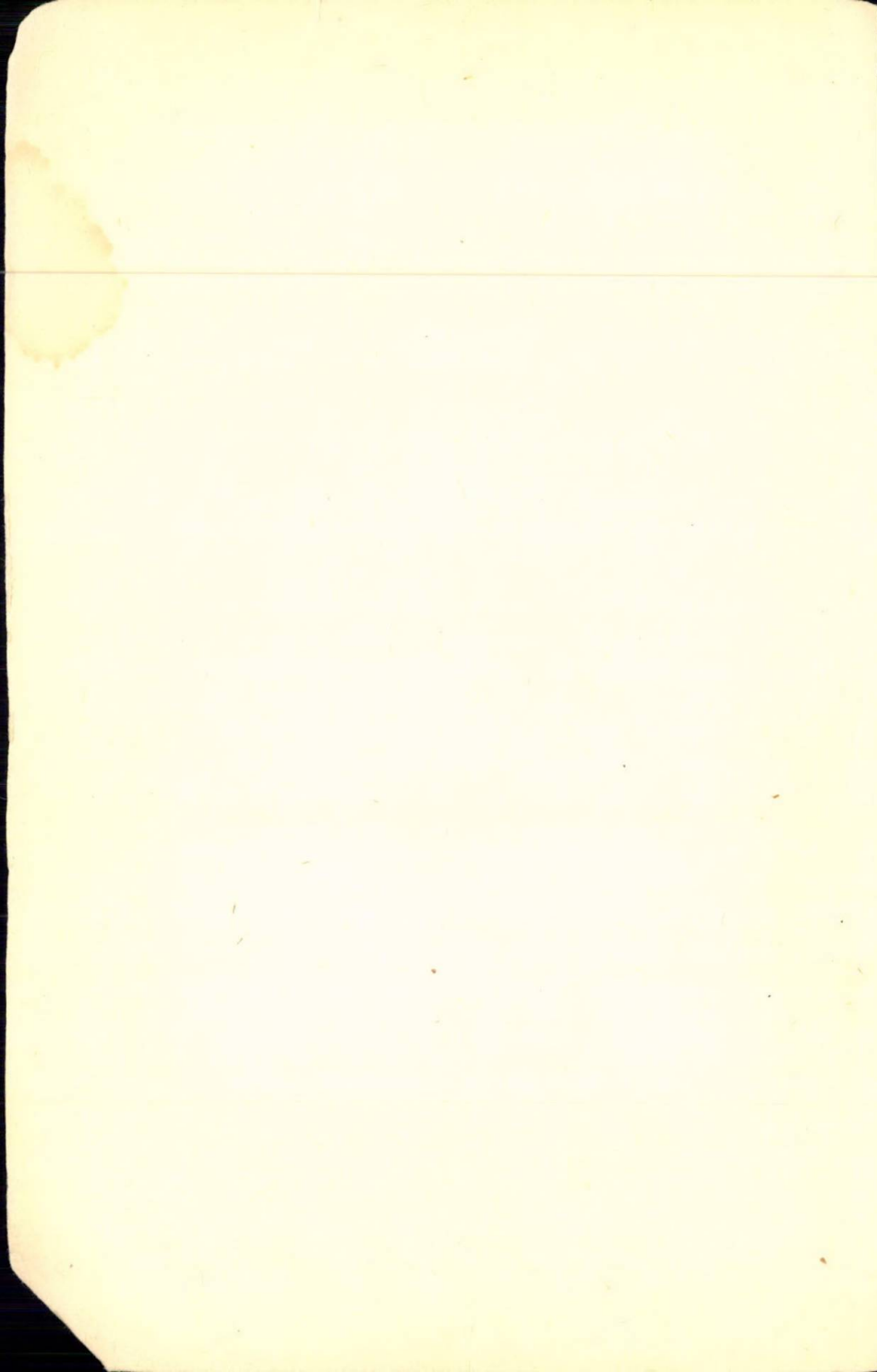
0

1967

EDITURA PENTRU LITERATURA



PERIPLU



REPERE TEORETICE

În ce privește cantitatea opiniilor suscitade și gradul lor de controversare, comicul nu are de invidiat nici o altă problemă a esteticii. O cercetare relativ recentă trece în revistă vreo șaptezeci de teorii, ca într-o adevărată panoramă a deșertăciunilor. Titlul capitolului respectiv pare desprins din Ecleeziast : „teoriile sînt trecătoare, rîsul este veșnic”¹. Nu altceva susținuse Croce cînd spunea că „toate definițiile comicului sînt ele înseși comice și provoacă tocmai sentimentul pe care ar voi să-l analizeze”. Scepticism îndreptățit, cîtă vreme pierdem din vedere două lucruri. Mai întîi, mobilitatea fenomenului în sine, care se traduce firesc în pluralitatea definițiilor. Este mai „ușor” să definești atomul sau lumina, pentru că aici eforturile consecutive ale cunoașterii se aplică unei realități egale cu sine. Comicul însă, în calitatea lui de fenomen social, evoluează în pas cu omenirea. Orice teorie gene-

¹ Edmund Bergler, *Laughter and the sense of humor*, New York, 1956.

ralizează deci o anumită practică socială, se sprijină pe o anumită experiență artistică și este formulată de pe o anumită platformă ideologică. Al doilea fapt de natură să tempereze scepticismul: examenul atent al principalelor teorii asupra comicului pune în lumină vădita înrudire dintre ele sub aspectul propozițiilor fundamentale. În măsura în care nu rămîne la nivelul speculației pure, orice teorie înfățișează o fuziune specifică de elemente „etern” și efemere. Selectarea celor dinții, confruntarea și sinteza lor pot oferi cercețării lui Caragiale un breviar teoretic util, cu o condiție subînțeleasă: încrederea prea mare în virtuțile ghidului să nu devină opacitate la surprizele itinerarului.

Trecut cu vederea în chip inexplicabil de majoritatea celor ce au schițat istoricul problemei, Platon a expus în legătură cu comicul cîteva teze esențiale, a căror vitalitate o demonstrează îndeajuns marele număr al parafrazărilor ulterioare. În dialogul *Philebos*, starea sufletească încercată de spectatorii unei comedii este definită, prin intermediul lui Socrate, drept un amestec de plăcere și neplăcere. Cît privește izvorul ridicolului, el se află — după opinia aceluiași — într-un defect a cărui natură specifică include necunoașterea de sine. În continuare, Socrate indică trei feluri de manifestare a autoignorării, într-o ordine menită să sublinieze răspîndirea lor crescîndă: sub aspectul averii, omul se poate socoti mai bogat decît este în realitate; sub aspectul calităților fizice, mai puternic și mai frumos; sub aspectul însușirilor sufletești, mai vrednic. O asemenea conformație spirituală se poate asocia la unii oameni cu slăbiciunea și incapacitatea de a se răzbuna cînd sînt luați în rîs; la alții, dimpotrivă, cu forța vindicativă care inspiră teamă. Primii sînt ridicoli, ceilalți odioși. Prostia celor puternici este odioasă și urîtă, pentru că e dăunătoare aproapelui. Ridicolă este prostia celor slabi.

Considerațiile asupra comicalului formulate de Aristotel s-au pierdut în cea mai mare parte, o dată cu cartea a II-a a *Poeticii*. Puținele care s-au păstrat, invocate mereu cu evlavie, nu adaugă lucruri prea substanțiale celor spuse anterior de Platon. Comedia este definită ca „imitația unor oameni cu o morală inferioară, nu o imitație a oricărui fel de viciu, ci a celor din domeniul ridicolului, care este o parte a urâtului. În adevăr, ridicolul este un cusur și o urâciune fără durere, nici vătămare; așa, de pildă, masca comică este urâtă și schimonosită, fără expresie de suferință.”¹ Recunoaștem aici, într-o formulare mai vagă, distincția stabilită de Platon între ridicol și odios. În completarea magistrului său, care semnalase natura inofensivă a insului ridicol în raport cu alții, Aristotel observă că viciul comic este lipsit de urmări dureroase pentru însuși purtătorul lui. Filozofului stagirit îi datorăm de asemenea încercarea de a delimita domeniul tragediei de acela al comediei: „aceasta din urmă vrea să înfățișeze oamenii inferiori realității, cealaltă vrea să-i arate mai buni decât sînt în realitate”². Criteriul adoptat aici, ca de altfel și în definiția comediei, este precumpănitor etic. Izvorul însuși al comicalului rămîne fără explicație³.

Înmulțirea teoriilor despre rîs în epoca modernă a sugerat clasificarea lor în două mari categorii: teorii morale și teorii intelectualiste⁴. (În afara acestora, se dezvoltă și preocuparea pentru mecanismul fiziologic al rîsului.) În genere, teoriile morale pun la temelia rîsului un sentiment de superioritate, în timp ce teoriile intelectualiste îl fac să decurgă din sesizarea

¹ Aristotel, *Poetica*. Traducere de C. Balmuș. Editura științifică, București, 1957, p. 22.

² *Ibidem*, p. 15—16.

³ În *Retorica*, Aristotel așază lucrurile rizibile în categoria celor plăcute, menționînd că definiția lor a fost dată în *Poetica* (respectiv în partea pierdută a acesteia, care se ocupa de satiră și comedie).

⁴ Clasificarea aparține psihologului francez Th. Ribot (*La psychologie des sentiments*, Paris, 1896) și a fost reluată de G. Dumas (*Traité de psychologie*, I, Paris, 1923) și de alții.

unei contradicții. Promotorul teoriilor morale, Thomas Hobbes (ale cărui opinii au fost preluate de Addison, Bain și alții), identifică în rîs „un sentiment subit de orgoliu ce ia naștere din perceperea bruscă a superiorității noastre în raport cu inferioritatea altuia sau cu propria noastră inferioritate anterioară” (*Elements of Law*, I, 9, 13). Ideea de superioritate asociată cu perceperea comicului, subînțeală la Platon și prezentă explicit la Aristotel, dobîndește astfel o formulare pregnantă. Teoria lui Hobbes a suscitat numeroase obiecții. Jean-Paul Richter, de pildă, susține că rîsul rezultă nu atît din sentimentul propriei înălțări, cît mai curînd din înjosirea altuia (distanție subtilă), iar aceasta din urmă poate fi resimțită și în chip dureros. Totodată, rîdem adesea de lucruri atît de străine de noi încît stabilirea de raporturi ierarhice devine imposibilă. Rîsul este mai propriu oamenilor obișnuiți, nu celor stăpîniți de sentimentul superiorității. Dacă rîsul ar trăda orgoliul, oamenii ar evita să se manifeste în acest chip, cel puțin de față cu alții. În realitate, rîsul se amplifică în colectiv, ceea ce exclude ideea de orgoliu¹. Traducînd într-un spirit mai ponderat, se poate spune că între rîs și sentimentul de superioritate nu există o relație cauzală, ci doar un raport condițional ce trebuie explicat la rîndul său. Teoriile morale n-au trecut însă acest prag.

În cadrul teoriilor intelectualiste, prima contribuție notabilă este aceea adusă de Kant. După o scurtă remarcă la *Analitica sublimului*, pricina rîsului ar fi brusca reducere la nimic a unei mari așteptări². Filozoful consideră inerentă comicului o iluzie care se spulberă, producînd astfel pendularea spiritului între tensiune și relaxare. Kant are meritul de

¹ Vezi Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, Stuttgart und Tübingen, 1813, I, p. 226—228.

² O idee înrudită emisese anterior Pascal: „nimic nu te face să rîzi mai mult decît o disproporție surprinzătoare între ceea ce aștepti și ceea ce vezi” (*Provinciale XI*).

a fi semnalat rolul elementului-surpriză în declanșarea râsului, dar specificul surprizei comice nu primește explicația cuvenită.

Tendința speculativă a teoriilor intelectualiste apare din plin la Schopenhauer. După el, „originea ridicolului se află întotdeauna în subsumarea paradoxală și ca atare neașteptată a unui obiect sub un concept eterogen, iar fenomenul râsului relevă întotdeauna perceperea subită a unui dezacord între un concept anumit și obiectul real la a cărui reprezentare slujește, adică între abstract și intuitiv”¹. Plăcerea râsului ar exprima deci triumful intuiției asupra rațiunii. Aplicându-și definiția cu fermitate inflexibilă, Schopenhauer va pretinde că vederea unei tangente la cerc îi provoacă zîmbetul, deoarece figura geometrică formată prin întâlnirea circumferinței cu linia dreaptă pare a fi un unghi și totuși nu este. Într-o formă derutantă prin pedantismul ei, Schopenhauer preia de la Kant ideea surprizei și cea a contrastului, ultima primind un accent mai apăsător.

Teoriile morale și cele intelectualiste păcătuiesc deopotrivă prin unilateralitate. Acest viciu fusese evitat de Lessing, a cărui concepție despre comic actualiza în mod oportun cele mai prețioase teze ale moștenirii antice. Citim în *Laocoon*: „Homer îl arată pe Tersit urât ca să-l facă ridicol. Dar Tersit nu devine comic prin simplul fapt că e urât, fiindcă urâtenia este numai imperfecție, iar comicul e produs de contrastul dintre perfecție și imperfecție”². [...] Urâtenia lui fizică, în concordanță cu cea morală, contradicția între această dublă urâciune și importanța pe care și-o dă singur, flecăreala sa răutăcioasă, care nu-i face rău decât lui însuși, punându-l în situații înjositoare, toate acestea sînt necesare pentru a produce comicul. Ultima condiție este caracterul

¹ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1960, II, p. 122.

² Lessing împrumută această teză de la Moses Mendelssohn.

neprimejdios, acel οὐ φθαρτικόν, pe care Aristotel îl socotește indispensabil producerii comicului.“¹ În continuare, Lessing observă că viciul lui Tersit nu are urmări funeste nici pentru el, nici pentru cei din jur, spre a conchide: „Dacă urâtenia inofensivă poate să fie comică, în schimb urâtenia care face rău e întotdeauna groaznică“². În delimitarea strictă a odiosului de ridicol, ca și în asocierea comicului cu autoignorarea, mai limpede spus cu contrastul între pretenție și realitate, recunoaștem adoptarea tezelor de bază ale lui Platon. Fundamentală este aici situarea contrastului comic într-un ins ce-și ignoră esența, ceea ce permite să se observe legătura necesară dintre perceperea contrastului de către alții și simțământul de superioritate care derivă nemijlocit din ea. Abstracție făcînd de succesiunea cronologică, ne aflăm la punctul virtual de convergență al teoriilor morale și intelectualiste.

Un zigzag neașteptat și destul de curios înregistrează înțelegerea comicului în cadrul esteticii hegeliene. Cîteva teze reiau și diversifică ideea contrastului, într-un chip ce nu suscită rezerve. Așa, de pildă, comicul „nu distruge decît ceea ce merită realmente să fie anulat, o falsă aparență, o contradicție, un capriciu sau o fantezie opusă unei pasiuni puternice, unui principiu adevărat și universal admis“³. Disproporția între scopuri și mijloace (indiferent de factorul ce deține preeminența) este indicată de asemenea ca o sursă a comicului⁴. Elementul insolit apare o dată cu stabilirea unei distincții sui-generis între comic și rizibil. Rizibilul, afirmă Hegel, „este confundat adesea cu veritabilul comic. Orice contrast între fond și formă, între scop și mijloace, poate fi rizibil. [...] Dar comicului trebuie să-i pretindem o condiție

¹ G. E. Lessing, *Opere*. În românește de Lucian Blaga. E.S.P.L.A., 1958, I, p. 263—264.

² *Ibidem*, p. 265.

³ G. W. Fr. Hegel, *Aesthetik*, Berlin, 1955, p. 106.

⁴ *Ibidem*, p. 1075.

mai profundă. [...] *Rîsul* nu este decît o manifestare a înțelepciunii satisfăcute, un semn care anunță că sîntem atît de înțelepți încît pricepem contrastul și ne dăm seama de el. Există de asemenea un rîs al *batjocurii*, al *disprețului*, al *deznașdejdiei* etc. Ceea ce caracterizează *comicul* este, dimpotrivă, satisfacția pe care o încerci simțindu-te ridicat deasupra propriei contradicții și în afara unei situații crude și nenorocite.“¹ Ideea devine mai limpede prin cîteva aplicații istorice. Filozoful propune să distingem dacă personajele sînt comice și pentru ele înseși sau numai pentru spectatori. După opinia lui Hegel, doar în primul caz, ilustrat prin excelență de Aristofan, avem de-a face cu *comicul veritabil*, decurgînd din faptul că personajele nu-și iau în serios țelul, nici voința de a-l atinge. Dimpotrivă, în *comedia greacă* de după Aristofan, apoi la Plaut și Terențiu, precum și în ansamblul comediei moderne, de exemplu la Molière, personajele sînt comice numai pentru spectatori, nu și pentru sine, ele urmărindu-și țelul cu o seriozitate înverșunată, ceea ce echivalează cu o prozaizare a genului.² Se ghicesc cu ușurință rezistențele trezite de această teză hegeliană, prin acceptarea căreia linia principală de evoluție a *comicului universal* ar suferi o categorică depreciere. Caracterul paradoxal al teoriei menționate a fost relevat, între alții, de criticul francez Paul Stapfer. Hegel, observă acesta, „așază inima în dreapta și ficatul în stînga“, deoarece confundă două lucruri deosebite: *comicul propriu-zis* și *umorul*. Conturarea noțiunii din urmă va pretinde un răgaz anume. Dincolo însă de singularitatea vederilor sale asupra „*comicului veritabil*“, prin definirea rîsului ca manifestare a înțelepciunii satisfăcute de perceperea contrastului Hegel se situează, în succesiunea lui Lessing, la

¹ G. W. Fr. Hegel, *op. cit.*, p. 1074—1075.

² *Ibidem*, p. 1091 și 1102—1103.

³ Paul Stapfer, *Molière et Shakespeare*, troisième édition, Paris, 1895, p. 72 și 78.

confluența celor două moduri de abordare a problemei, moral și intelectualist.

Aceeași este, în esență, și poziția lui Cernîșevski. Ca punct de pornire, gânditorul rus adoptă la rîndul său vechea delimitare a odiosului de ridicol : „Urîtul este principiul de bază, esența comicului. Este adevărat că urîtul apare și în sublim, dar acolo nu-l vedem în calitate de urît propriu-zis, ci în calitate de *înfricoșător*, care ne face să uităm urîtul, din cauza groazei stîrnite în noi prin forța sau prin dimensiunile uriașe ce le manifestă urîtul. Atunci însă cînd urîtul nu este groaznic, el generează în noi un sentiment cu totul diferit : persiflarea pe care o naște în mintea noastră stupiditatea. Urîtul ne pare stupid numai atunci cînd nu e la locul lui, cînd vrea să nu pară urît ; numai în acest caz el provoacă rîsul prin pretențiile sale prostesti, prin încercările sale nereușite.“¹ Altundeva, declarîndu-se de acord cu „definiția predominantă“ a comicului (în speță, cu una din formulările hegeliene) ca „precumpănire a imaginii asupra ideii“, Cernîșevski o traduce prin „deșertăciune și nulitate lăuntrică, înveșmîntată în pretenții de conținut și de valoare reală“². De aici se deduce și condiționarea socială a fenomenului, observîndu-se pe drept cuvînt că „adevăratul domeniu al comicului este omul, societatea omenească, viața oamenilor, pentru că numai în om se dezvoltă tendința de a fi altceva decît poate fi, numai în om iau naștere pretenții deplasate, sterile, absurde“³. Relevabilă la Cernîșevski este apoi dezvoltarea unei teze enunțate succint de Platon : „Impresia pe care comicul o produce asupra omului este un amestec de senzații plăcute și neplăcute ; senzația plăcută este aceea care precumpănește de obicei ; uneori, această precumpănire este atît de puternică încît neplăcutul aproape că nici nu se mai observă.

¹ N. G. Cernîșevski, *Opere filozofice alese*, București, 1958, I, p. 350

² *Ibidem*, p. 81.

³ *Ibidem*, p. 351.

Această senzație își găsește expresia în rîs. În comic neplăcut ne este urîtul ; plăcut ne este faptul că sîntem atît de pătrunzători încît înțelegem că urîtul este urît. Rîzînd de el, ne ridicăm deasupra lui. [...] Comicul trezește în noi sentimentul demnității personale.“¹ Conștiinței de superioritate implicată în perceperea comicului i se determină astfel mai nuanțat corelatele de ordin afectiv.

Lăsată cîteva decenii pe seama cercetărilor psihofiziologice, problema rîsului revine în atenția filozofiei prin abordarea ei de către Bergson. Teoria acestuia se afiliază tradiției printr-o idee fundamentală, aceea a asocierii comicului cu necunoașterea de sine : „un personaj este îndeobște comic exact în măsura în care se autoignorează. Comicul este *inconștient*“ ; „expresiile profund comice sînt expresiile naive prin care un viciu se dă pe față ; cum oare s-ar mai dezgoli în chipul acesta, dacă ar fi capabil să se vadă și să se judece singur ?“ ; „nu sîntem rizibili decît prin acea parte a persoanei noastre care scapă de sub controlul conștiinței“². O altă idee cu rădăcini milenare, incompatibilitatea dintre comic și sentimentul de milă ori de groază, se traduce la Bergson în părerea că „rîsul n-are dușman mai mare decît emoția“, deoarece nu se adresează inimii, ci inteligenței pure.³ Dincolo de aceasta, teoria dobîndește accentul ei original aplicînd unui domeniu specific o teză esențială a filozofiei bergsoniene, anume opoziția dintre mecanic și spontan, dintre „elanul vital“ și regresivitatea materială. Potrivit acestor premise, orice rigiditate a caracterului, a spiritului sau a corpului este aptă să genereze comicul, a cărui esență s-ar rezuma în laconica formulă : „Du mécanique plaqué sur du vivant“. Principiul enunțat dispune de o remarcabilă capacitate asimilatoare, exemplele reunite sub

¹ N. G. Cernîșevski, *op. cit.*, p. 358.

² H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Vingtième édition, Paris, 1920, p. 17, 150, 172.

³ *Ibidem*, p. 4 și urm.

semnul lui mergînd de la comicul formelor și al mișcărilor pînă la automatismul social sau pedantismele profesionale, de la comicul de situații ori verbal pînă la cel întemeiat pe caractere. Se constată totuși că aplicațiile cele mai riguroase vizează sfera comicului elementar, îndeosebi arta vodevilului, aceea care constă în „prezentarea unei articulații vădit mecanice de întîmplări omenești, păstrîndu-le totodată aspectul exterior de verosimilitate, adică suplețea aparentă a vieții”¹. Sprijinindu-se pe experiența vodevilului, Bergson determină trei izvoare ale comicului de situații — repetiția, inversiunea și interferența seriilor — prin care apoi, cu unele ajustări, explică și comicul de limbaj. Cît privește comicul de caracter, principiul general tinde aici spre o interpretare mai liberă. „Într-un anume sens — afirmă Bergson — s-ar putea spune că orice *caracter* este comic, cu condiția de a înțelege prin caracter ceea ce se află *gata făcut* în persoana noastră, ceea ce avem în noi în stare de mecanism montat o dată pentru totdeauna și capabil de a funcționa automat.”² Considerată astfel, rigiditatea devine aproape sinonimă cu autoignorarea, aceasta din urmă revelîndu-și însă calitatea de resort mai profund : „Cauza prin excelență a rigidității este că uiți să privești împrejur și mai ales în tine însuși”³.

Latura vulnerabilă a teoriei stă în interpretarea dată funcției sociale a rîsului. Comedia, după Bergson, își află mediul firesc în viața socială și răspunde impulsurilor ei, deosebindu-se prin aceasta de arta pură, dezinteresată, care întruchipează ruperea de societate și întoarcerea la natură. Rîsul ar opera într-o zonă neutră, în care societatea și persoana s-au eliberat de grija autoconservării, misiunea lui fiind de a combate pe acest teren orice rigiditate a corpului, spiritului sau caracterului, de a imprima indivizilor o cît mai

¹ H. Bergson, *op. cit.*, p. 37.

² *Ibidem*, p. 151—152.

³ *Ibidem*, p. 150.

deplină suplețe și sociabilitate, o cât mai bună adaptare la cerințele „centrului comun în jurul căruia gravitează societatea”¹. Cum se vede, societatea este concepută în chip metafizic, ca un organism unitar ce se autoperfecționează. Comicul vieții sociale se reduce pentru Bergson la aspectul ei exterior, ceremonial.

871897
O raportare științifică a comicului la coordonatele sociale nu este posibilă decât de pe pozițiile materialismului istoric. În *Contribuții la critica filozofiei hegeliene a dreptului* (*Introducere*), Marx a emis în această privință câteva considerații de un interes fundamental: „Lupta împotriva situației politice actuale din Germania este lupta împotriva trecutului popoarelor moderne, care mai resimt și astăzi reminiscențele acestui trecut. Pentru ele este instructiv să vadă cum *l'ancien régime*, care la ele a trecut printr-o tragedie, apare ca strigoi german într-o comedie. Istoria lui a fost tragică atîta timp cît el era puterea preexistentă în lume, iar libertatea, în schimb, o năzărire personală, într-un cuvînt atîta timp cît el însuși credea — și trebuia să creadă — în îndreptățirea lui. [...] Dimpotrivă, actualul regim german — un anacronism în contradicție flagrantă cu axiome universal recunoscute, o exhibare a nimicniciei lui *ancien régime* în fața întregii lumi — își închipuie numai că crede în sine însuși și pretinde lumii să-și închipuie același lucru. Dacă ar crede în propria lui *esență*, ar mai încerca oare să o ascundă sub *aparența* unei alte esențe și și-ar mai căuta oare salvarea în ipocrizie și sofisme? *L'ancien régime* modern nu mai este decât *cabotinul* unei orînduiri a lumii ai cărei eroi *adevărați* au murit.”² În lumina acestor rînduri, vechea asociere a comicului cu starea de autoignorare a celui ce-l produce este proiectată pe ecranul istoriei, definind inconștiența forțelor sociale anacronice, mai exact o inconștiență relativă, cum re-

¹ H. Bergson, *op. cit.*, p. 20—21.

² K. Marx și F. Engels, *Opere*, I, E.S.P.L.P., 1957, p. 416—417.

zultă din eforturile de travestire ale regimului perimat. Demn de amintit în aceeași ordine de idei este și acel pasaj din *Manifestul partidului comunist* unde se arată că socialismul feudal „făcea întotdeauna o impresie comică prin absoluta-i incapacitate de a înțelege mersul istoriei moderne. Aristocrații fluturau ca drapel traista de cerșetor a proletariatului pentru a strânge în urma lor poporul. Dar de câte ori poporul îi urma, el zărea pe posteriorul lor vechile blazoane feudale și se împrăstia rîzînd în hohote, fără respect.“¹ Prin așezarea comicului în perspectiva dialecticii istorice, a contradicțiilor de clasă, a luptei dintre vechi și nou, marxismul identifică rădăcinile sociale ale fenomenului, punîndu-i totodată în valoare semnificația cea mai profundă.

Din succesiunea istorică a teoriilor se pot extrage cîteva date utile unei înțelegeri elementare a comicului. În primul rînd, comicul presupune un contrast între pretenție și realitate, între aparență și esență, care se dezvăluie fără știrea celui în cauză sau împotriva voinței sale. Nimeni nu e bucuros să se știe obiectul rîsului, iar cazul lui Socrate, care s-a ridicat în picioare în timpul reprezentației *Norilor* spre a îngădui concetățenilor săi să compare caricatura cu originalul, rămîne unic în felul lui. Personajul comic suferă de o dublă infirmitate, întîi de ordin moral — contrastul ca atare, apoi de ordin intelectual — ignorarea contrastului sau incapacitatea de a-l disimula. Remarcabilă în acest punct este distincția întreprinsă de Louis Philbert, autorul unei întinse cercetări asupra rîsului, între comicul naiv și comicul de impostură, primul bazîndu-se pe eroare și bună-credință, al doilea pe minciună și falsitate. Granița rămîne labilă ; „adesea în eroare este și o fărîmă de voință, de complacere vinovată, așa cum pe de altă parte există întotdeauna multă eroare și naivitate în comicul de impostură, căci el se crede capabil să înșele și totuși nu în-

¹ K. Marx și F. Engels, *Opere*, IV, Editura Politică, 1958, p. 489.

șală.¹ Dacă înșelăciunea i-ar izbuti pe deplin, n-ar mai fi comic ; numai descoperind înșelătoria și eroarea unui escroc începem să râdem de el : comicul de impostură este întotdeauna o dibăcie cusută cu ață albă.“¹ (O ilustrare excelentă a celor două categorii de comic ne oferă *Scrisoarea pierdută* : Trahache reprezintă comicul naiv, iar Cațavencu comicul de impostură.) De reținut deci că personajul comic poate fi la rigoare conștient de viciul său, dar nu și de evidența acestui viciu pentru alții. Pe calea unei asemenea inconștiențe pătrund în comedie fățarnicii, demagogii etc. Foarte instructivă apare experiența efectuată de La Bruyère, care l-a conceput pe Onuphre ca întrupare a ipocritului perfect, eliminând din comportarea lui toate stângăciile manifestate de Tartuffe. Rezultatul : Onuphre nu e comic. Adaptând terminologia propusă de Philbert, am spune că în sfera comicului intră naivitatea și impostura naivă. Domeniul acesteia din urmă cuprinde și inconștiența relativă a regimurilor sociale perimate, care se simt condamnate de istorie și încearcă să-și amâne sfârșitul prin travestiri inabile.

Considerațiile de pînă aici, întemeiate îndeosebi pe comicul caracterelor, pot fi extinse și la comicul de situații. Inferioritatea acestuia în raport cu comicul de caracter a fost susținută de mulți ; se înțelege din capul locului că teza vizează numai situațiile comice „în sine“, nu și pe acelea care slujesc definirii caracterelor. Independent de această distincție, situația comică implică îndeobște reliefarea unui contrast, precum și aspectul inconștient sau involuntar al participării personajelor. Situația comică este o capcană : în ea nimeni nu intră de bunăvoie, iar mulți nici nu-și dau seama că au intrat. În ansamblu, fenomenul comic alături de contrastului un element de eroare, fie în raport cu sine (comicul de caracter), fie în raport cu împrăjurarea (comicul de situație).

¹ Louis Philbert, *Le rire. Essai littéraire, moral et psychologique*. Paris, 1883, p. 154.

Nevoia unei circumscrieri mai stricte a comicalului s-a reflectat la mulți teoreticieni în ideea incompatibilității rîsului cu aspectele care trezesc compasiune, ură sau teamă, cu contrastele distrugătoare, cu viciile funeste. Necunoașterea de sine poate genera urmări tragice. Între pretenție și realitate — observă Jules de Gaultier în studiul său asupra bovarismului — unii se poticnesc în chip ridicol, alții cad și se zdrobesc¹. Ce se întîmplă însă dacă efectul nociv al discordanței se răsfrînge asupra altora? Confundînd esența socială a unor fenomene cu modalitatea reflectării lor, unii vorbeau despre posibilitatea unei fuziuni intime a odiosului cu ridicolul. În realitate, unui fenomen odios i se poate percepe și reliefa o latură ridicolă, dar suprapunerea integrală a celor două atribute rămîne de neconceput. O dată înțeles acest adevăr elementar, practica artistică urmează să ne edifice asupra procesului de convertire a odiosului în ridicol, asupra deplasărilor de accent pe care el le implică. Sensul mai adînc al acestor transformări stă îndeosebi în obținerea unei revanșe pe tărîm spiritual asupra unei puteri altminteri copleșitoare. La Fontaine spunea : „Comme la force est un point / Dont je ne me pique point, / Je tâche de tourner le vice en ridicule / Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule.“ În cadrul esteticii marxiste, problema l-a preocupat pe A. V. Lunacearski, care nota pe marginea lui Swift : „Satiricul se deosebește de publicistul «grav» prin faptul că vrea să vă facă să rîdeți de acest rău, adică să vă facă să înțelegeți că-l puteți birui, că acest rău e slab, jalnic, nu merită să fie considerat cu seriozitate, că vă este mult inferior, că nu puteți decît să rîdeți de el, atît de superiori îi sînteți din punct de vedere moral. Așadar, procedeul satiricului este următorul : atacîndu-și dușma-

¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*. Nouvelle édition, Paris, 1921, p. 74.

nul, el îl declară dinainte învins, îl acoperă de ridicol.“¹ Pe o altă curbă a spiralei, reîntâlnim aici o idee a lui Platon : ridicolă este prostia celor slabi — în speță a celor vlăguiți și condamnați istoricește. Desigur că în cadrul procesului de convertire a odiosului în ridicol se poate ivi pericolul unei minimalizări a fenomenului nociv, echivalentă cu pierderea validității artistice. Charlie Chaplin mărturisește : „Dacă aș fi cunoscut adevăratele orori din lagărele germane de concentrare, n-aș fi putut realiza *Dictatorul*, n-aș fi putut să transform într-o comedie nebunia ucigașă a naziștilor“. Problema pe care orice artist urmează s-o rezolve în felul său este adecvarea imaginii comice la sentimentele colectivității solicitate. Determinările social-istorice rostesc aici un cuvânt hotărâtor.

Receptarea sub unghiul comicului a fenomenelor cu rezonanță afectivă complexă a generat pe plan teoretic efortul unor delimitări, potrivit varietății de nuanțe pe care o cunoaște râsul. De o răspîndire destul de largă se bucură compartimentarea comicului în satiră și umor.² O socotim nesatisfăcătoare, preferînd să aplicăm acești termeni nu unor subdiviziuni ale sferei comicului, ci unor sinteze ce includ comicul ca unul din elemente. Respirația noțiunilor devine astfel mai liberă, iar aplicarea lor poate evita unele îngustimi. De altminteri, în ce privește umorul, e un punct de vedere acceptat de interpreți avizați.³ Nu ignorăm definiția, surprinzător de strîmtă, pe care a dat-o Bergson umorului, reducîndu-l la un

¹ A. V. Lunacearski, *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1960, p. 497. Considerații similare în legătură cu Saltîkov-Șcedrin, *ibidem*, p. 280—281.

² Vezi, de exemplu, I. Borev, *Sistemul categoriilor estetice*, Editura științifică, Buc., 1963, cap. V, § 4.

³ Menționăm între aceștia pe Harald Höffding (vezi *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience*, troisième éd. fr., Paris, 1906, p. 378) și din nou pe Paul Stapfer, cu numeroasele sale studii asupra umorului la Molière și Shakespeare, Rabelais, Sterne, Fielding, Jean-Paul, Anatole France ș.a.

revers al ironiei, în fond la o varietate a ei ¹, nici tendința, proprie mai ales francezilor, de a vedea în umor o veselie flegmatică, un rîs al cețurilor : „C'est le genre de talent qui peut amuser des hommes du Nord“, spunea Taine. Dar o înțelegere mai cuprinzătoare a noțiunii recunoaște în umor o sinteză a contrariilor, în care veselia se împletește cu tristețea, logicul cu absurdul, meschinul cu sublimul, în care personajele sînt simultan simpatice și ridicele, în care autorul contemplă lumea cu ironie indulgentă, fără a încerca sentimentul propriei superiorități. Se deschide astfel perspectiva diversității infinite a tipurilor individuale de umor și a variantelor lui naționale. În cazul satirei, polisemia termenului se agravează prin existența lui milenară. Astăzi, alături de specia literară cultivată în clasicism, el poate desemna orice scriere ce înveșmîntă critica socială în forma șarjei biciuitoare. În ambele accepții, satira nu numai că nu se reduce la o varietate a comicului, dar nici măcar nu-l presupune ca element inalienabil al propriei sinteze. Cel mai adesea, consideră Jean Paul, satira este serioasă ; ea ne apare astfel mai ales atunci cînd aplică un blam sever și vrea să-și facă victima odioasă. Uneori însă, cînd atacă defecte mai ușoare, cînd nu vrea să inspire decît dispreț împotriva prostiei, ridicolul devine în mîinile ei o armă de temut. ²

Utilizînd rîsul drept criteriu de recunoaștere a comicului în zonele lui de interferență, nu trebuie totuși pierdută din vedere relația lor de relativă independență. În raport cu comicul, rîsul reprezintă un efect posibil, nu însă obligatoriu. (Se înțelege că poate fi generat și de alte cauze, foarte diferite, mergînd de la euforie pînă la spaimă.) În perceperea comi-

¹ După Bergson, ironia enunță ceea ce ar trebui să fie, prefăcîndu-se a crede că tocmai așa este, în vreme ce umorul descrie minuțios ceea ce este, afectînd a crede că tocmai așa ar trebui să fie. (Vezi *Le rire*, ed. cit., p. 129—130.)

² Vezi Jean Paul, *op. cit.*, I, p. 212—214.

cului, declanșarea rîsului este favorizată sau stînjenită de condiții accesorii, de pildă dispoziția momentană a subiectului sau reacția celor din jur. La a treia vizionare a unei comedii autentice, cînd surprizele și-au epuizat virtutea explozivă, păstrăm în continuare sentimentul comicului, și acesta este esențial. „Problema care se pune în comedie — notează cu justete G. Călinescu — nu e dacă rîzi cu hohote sau nu, ci aceea a calității observației.“¹ Astfel stînd lucrurile, invocarea rîsului într-o discuție despre comic are mai curînd valoarea unei metonimii.²

Ce gîndea Caragiale despre comic ? Între atîtea chestiuni privind arta literară și teatrală abordate de el în publicistică și corespondență, problema comicului pare să se fi bucurat de atenția cea mai redusă. S-ar zice că aici practicianul de geniu a impus teoreticianului o tăcere aproape deplină, constatare ce ar confirma o opinie a lui Voltaire : cei care cercetează cauzele metafizice ale rîsului nu sînt veseli. Examinarea puținelor referințe ce se pot culege din cîteva articole și scrisori învederează însă la Caragiale prezența unor idei fundamentale în materie. Întîi de toate, detectarea sursei ridicolului în contrastul dintre pretenție și realitate, ignorat de purtătorul său : „Ridicul e acela care n-are talent și nu vrea să știe că nu-l are și, vrînd în ruptul capului să dea dovezi pozitive că-l are, dă una peste alta dovezi că nu-l are. Nici unui călăreț din lume nu-i dă-n gînd să i se pară ridicul un om care umblă pe jos,

¹ *Comic și tragic, Contemporanul*, 1964, nr. 44, p. 1.

² Reținem în același sens considerațiile lui Léon Dumont : „Comicul e socotit adesea, dar pe nedrept, ca sinonim cu rizibilul. Comicul este numai ceea ce convine comediei. [...] Multe lucruri rizibile nu convin comediei, iar aceasta nu cuprinde în mod necesar lucruri care să provoace rîsul. Dacă în urma condițiilor materiale ce decurg din natura și din scopul său comedia trebuie să întîlnească rîsul și să-l întrebuițeze ca instrument, ea însă nu și-l propune ca țel exclusiv și se poate la rigoare dispensa de el.“ (*Théorie scientifique de la sensibilité*, quatrième édition, Paris, 1890, p. 224—225). Vezi de asemenea H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, 1963, p. 130—131.

ca oamenii ; dar cînd văd un călăreț coșopenindu-se stîngaci și hurducîndu-și măruntaiele, toți oamenii de pe jos încep să rîză. De negustorii cari nu scriu poezii nimeni nu poate rîde că nu le scriu ; dar toți negustorii pot rîde de cine le scrie cu ghiotura, adică fără cîntar.“¹ Pe același temei, Caragiale savura în chip deosebit comicul iscat de prostia prezumțioasă : „mă rog spune-mi d-ta, care zici că ești om învățat — îl întreabă o dată Paul Zarifopol —, ce ți se pare mai nostim : catîrul cu potcoave de aur, or nerodul urcat la măriri ?“² O vorbă populară, mult gustată de Caragiale și deseori invocată oral, cristalizează aceeași idee : „Prostul dacă nu-i fudul, n-are haz“.

De un interes special, în perspectiva propriei opere, sînt rîndurile consacrate implicațiilor social-politice ale „prostiei“. Pornind de la un articol *Despre prostie la om*, publicat de Fr. Paulhan în *Revue politique et littéraire*, Caragiale scria în 1885 : „Mai întîi, prostia este după acest autor «mai mult un chip de a înțelege rău decît a nu înțelege de loc, și mai adesea ea se manifestă prin pretenție. Pretenția ne lovește prin contrastul între ceea ce ni se anunță și ceea ce ni se dă în adevăr.»

Iată unul dintre vițiile cari se manifestă mai des în viața noastră publică. [...]

Aci stă una din rădăcinile boalei intelectuale de la noi, care se manifestă prin publicațiuni extravagante, prin donchișonade și caricaturi politice : pretenția lipsită de mijloace.

O mișcare de reacțiune în contra acestei boale se va face desigur ; această mișcare a și început. Bunul-simț politic a în-

¹ *Cronica* (I), *Pagini literare*, 3.X.1899. Vezi I. L. Caragiale, *Opere*, 4, E.P.L., 1965, p. 381. Ideea reapare în *Notițe critice*, *Universul*, 24.III.1900. Vezi *Opere*, IV, F.P.L.A., 1938, p. 63. (Pentru înlesnirea orientării în corpul notelor subliniare, volumele ediției P. Zarifopol—Ș. Cioculescu sînt indicate prin cifre romane, iar cele ale ediției Al. Rosetti—Ș. Cioculescu—L. Călin se numerotează cu cifre arabe.)

² *Opere*, VII, F.P.L.A., 1942, p. 175.

ceput deja să respingă liberalismul mistic ; el surîde la frazele umflate și extravagante.

Pe zi ce trece cultura se lățește, și dacă astăzi nu avem încă acea mișcare multiplă și ordonată a vieții publice, pe care o au țările ajunse la gradul cel mai înalt de civilizație, avem însă un bun-simț național caracteristic, mult mai durabil decât boala trecătoare a blagomaniilor și pretențiilor ridicule.

A fost un timp când tiradele de liberalism mistic, de donchișonade politice, de articole isterice, găseau admiratori ; mai târziu succesele acelora au scăzut, și astăzi putem zice că e aproape imposibil.

Nu e vorba, obiectul de care se ocupă, în articolul său, d. Paulhan, adică *prostia*, nu are să dispară niciodată din lume, după faimoasa vorbă a poetului : proștii mor, dar prostia e nemuritoare. Ceea ce trebuie să sperăm însă e ca această slăbiciune, caracteristică omului, să rămână individuală și să se amestece cât mai puțin în viața noastră publică.“¹

Textul de mai sus posedă valoarea celui mai autorizat comentariu al operei lui Caragiale, susținut de o implicită profesie de credință a autorului, în prezența căreia multe interpretări înguste sau direct mistificatoare sînt reduse la tăcere. Indiferent față de prostia etern-umană (ce ar alcătui după unii însăși substanța comicalului său), Caragiale se declară preocupat de o prostie cu strictă localizare în timp și spațiu și manifestată acut în sfera politică.

O raportare deschisă la sensurile creației proprii capătă delimitarea odiosului de ridicol. „Pînă acum — scria Caragiale în noiembrie 1907 — am arătat partea ridiculă a oligarhiei ; să nu schimb cîntecul și perdeaua, și să m-apuc, mai

¹ *Voința națională*, 20.VIII.1885. Vezi *Opere*, V, F.P.L.A., 1938, p. 397—399.

cu dinadinsul, a-i arăta partea sinistră ?“¹ Într-o scrisoare adresată vechiului său prieten Petre Th. Missir, în același an de mari zguduiri, citim iarăși rînduri semnificative : „Dezordinile acelea au fost, pare-mi-se, semnalul unor vremuri grele : începem o altă istorie mai puțin veselă decît cea de pînă ieri ; rîsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mîngîiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plîngă — noi am rîs destul.“² Lui Caragiale îi era limpede, cum se vede, fenomenul de convertire a odiosului în ridicol, ca și existența unui prag dincolo de care el devine imposibil.

În sfîrșit, o idee ce nu-i putea rămîne străină autorului *Scrisorii pierdute* este aceea a victoriei spirituale obținute pe calea rîsului asupra răului social temporar inexpugnabil. Prin formula aforistică „nimic nu arde pe ticăloși mai mult ca rîsul“, o însemnată dimensiune a edificiului caragialesc își dobîndea epigraful ideal.

¹ I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*. Ediție îngrijită, prefată și note de Șerban Cioculescu, E.P.L., 1963, p. 65.

² *Opere*, VII, p. 554.

PERSPECTIVE CRITICE

Prin contaminare cu obiectul, dezbateră critică asupra lui Caragiale pare a întruchipa o piesă de teatru, cu imperceptibile alunecări spre comedie, uneori chiar spre ticul verbal. Fiecare intervenție notabilă este o replică, prin sensul ei polemic direct sau implicit, fiecare exeget simte mai mult chemarea de a combate decît aceea de a continua. Folosită cîndva în legătură cu o controversă minoră (despre oportunitatea strîngerii în volum a versurilor), formula „Caragiale — cîmp de luptă” acoperă de fapt o realitate mult mai largă, definind sugestiv tensiunea unei discuții care n-a avut mai niciodată aerul detașat al înfruntărilor academice, în schimb a împrumutat adesea ceva din clocotul ciocnirilor în for.

Dintru început, destinul operei se împletește cu darul de a incita: primele contribuții critice mai importante sînt în esență riposte și pledoarii. Acuzațiile de imoralitate și lipsă a sentimentului civic, lansate împotriva lui Caragiale de la

X
premiera *Noptii furtunoase* și înnoite în legătură cu *Scrisoarea pierdută*, ating paroxismul o dată cu reprezentarea comediei *D-ale carnavalului*, provocând intervenția lui Titu Maiorescu¹. Criticul junimist începe prin a releva originalitatea operei dramatice a lui Caragiale și legătura ei cu realitățile autohtone: „comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor. Stratul social pe care îl înfățișează mai cu deosebire aceste comedii este luat de jos și ne arată aspectul unor simțiminte omenești, de altminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adecă sub formele unei spoieli de civilizație occidentală, strecurată în mod precipitat pînă în acel strat și transformată aici într-o adevărată caricatură a culturii moderne.“ Contestabilă prin restrîngerea sferei de inspirație a lui Caragiale la „stratul de jos“, caracterizarea reține însă extracția socială a tipurilor, precum și una din semnificațiile istorice ale operei. Specificul viziunii lui Caragiale constă în a înfățișa „realitatea din partea ei comică“, lăsînd totuși să se întrevadă „elementul mai adînc și serios“; „îndărătul oricărei comedii — susține Maiorescu, dezvăluind una din infiltrațiile romantice ale gândirii sale — se ascunde o tragedie“. Cîteva întrebări pe care criticul le consideră deocamdată secundare — „dacă de exemplu unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității ce vor să reproducă, dacă în diferitele piese nu este un fel de monotonie a figurilor înfățișate sau cel puțin a modului înfățișării lor, o lipsă, aproape desăvîrșită, a părților mai bune ale naturei omenești“ — sînt sortite unei lungi cariere în exegeza caragialiană. După ce a subliniat încă o dată, ca un merit incon-

¹ *Comediile d-lui I. L. Caragiale, Convorbiri literare*, 1885, nr. 6; reprodus în T. Maiorescu, *Critice*, III, București, 1908.

testabil al comediilor lui Caragiale, „scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine“, Maiorescu se dedică disculpării dramaturgului, acuzat în presă că piesele lui urmăresc scopuri politice și persiflează partidul liberal. Aici criticul părăsește de fapt opera lui Caragiale și intră în sfera esteticii generale, spre a expune cunoscuta sa teorie asupra moralității artei. Finalul articolului face loc unor judecăți de valoare: „*D-ale carnavalului* este o simplă farsă de carnaval, precum se și numește, veselă și fără pretenții, și un public neprevenit nu-i poate cere alta decît un moment de bună petrecere. Însă în aceste limite mai modeste și această lucrare rămîne o lucrare de merit. Căci literatura adevărată, cu feluritele ei produceri, se poate asemana unei păduri naturale cu feluritele ei plante. Sunt și copaci mari în pădure, este și tufiș, sunt și flori, sunt și simple fire de iarbă. [...] Comediile d-lui Caragiale, după părerea noastră, sunt plante adevărate, fie tufiș, fie fire de iarbă, și dacă au viața lor organică, vor avea și puterea de a trăi.“ Aprecieri, desigur, favorabile, dar la cheia portativului se distinge totuși un bemol. Cu o reticență determinată poate și de împrejurarea specială în care luase cuvîntul, Maiorescu recunoaște în Caragiale un om înzestrat cu „multă cunoștință a artei dramatice“, dar nu salută în el un mare creator.

Cu cîteva luni mai devreme, în același an de mare efervescență polemică, Gherea fixase primele jaloane ale analizei proprii, răspunzînd prin articolul *Caragiale fluierat*¹ unei broșuri cu titlu identic, ce interpretase tendențios rezervele critice formulate în ziarul socialist *Drepturile omului* pe marginea comediei *D-ale carnavalului*. După definirea prealabilă a alianței statornicite obiectiv între literatura realistă și ac-

¹ *Drepturile omului*, 1885, nr. 89 ; vezi C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, II, E.S.P.L.A., 1956.

țiunea critică a socialiștilor („literatura arată tocmai aceea ce ne silim și noi să arătăm, adică cât de stupidă și vițioasă, cât de bolnăvicioasă este societatea în care trăim“), Gherea identifică în *Scrisoarea pierdută* o „icoană credincioasă a claselor stăpânitoare“ și a reprezentanților acestora, spre a conchide în privința dramaturgului : „Zugrăvind-ne viața de azi, d-sa cu atît mai mult ne va sluji, cu cît va pune mai mult talent în aceasta [...] ; d-nul Caragiale va servi cauza noastră, fie ori-cît de reacționar ar fi. Ne va sluji *volens nolens*.“ Valabilă teoretic prin semnalarea relativei independențe a sensului unei opere realiste față de concepțiile social-politice ale autorului ei (același lucru îl observase Engels referindu-se la legitimismul lui Balzac), opinia lui Gherea se clatină în aplicarea concretă. Prin amenințările și jurămintele Miței Baston, Gherea crede că autorul urmărește „a-și arăta ideile sale conservatoare și a ridiculariza frazele democratice“, ceea ce denotă din partea criticului o neînțelegere cu consecințe mai largi. (De remarcat însă că, la retipărirea comediei în volum, Caragiale a îndepărtat unele exagerări semnalate de Gherea.¹) Alte idei ale articolului revin, într-o expunere mai sistematică, într-un studiu publicat peste puțină vreme în *Contemporanul*². Ne întîmpină aici o ierarhizare valorică a comedierilor, după atenția acordată vieții sufletești a personajelor ; *Noaptea furtunoasă* e apreciată în consecință drept cea mai bună dintre cele trei piese avute în vedere. (Nici o mențiune despre *Conul Leonida față cu reacțiunea*.) Încheierea studiului dă loc unor considerații de ansamblu : „Dl. Caragiale este *întîiul scriitor dramatic realist* (s.n.) și mai ales cel dintîi care a adus pe scenă mahalaua, factor însemnat în viața noastră socială cu începere mai cu seamă de la 1848“. În *Noaptea furtunoasă* și în *Scrisoarea*

¹ Vezi variantele în I. L. Caragiale, *Opere*, I, E.S.P.L.A., 1959, p. 655 (trimiterea la p. 272, r. 5) și 656 (trimiterea la p. 307, r. 31).

² I. Gherea, *Trei comedii ale lui L. I.[sic] Caragiali*, *Contemporanul*, 1885, nr. 10—12.

pierdută, el a dovedit spirit de observație și măiestrie în zugrăvirea tipurilor, mai ales sub aspectul manifestării lor exterioare. Alături de aceste merite, Caragiale „are și două neajunsuri foarte grele pentru un scriitor : întâi, nu analizează adânc sufletul persoanelor și se mulțumește numai cu forma văzută ; al doilea, are idealul în trecut, este conservator.“ Primul neajuns împuținează materialul scriitorului, împingându-l la repetiții și la deformări ale realității, al doilea scade însemnătatea rîsului său. Ambele defecte se observă din plin în *D-ale carnavalului*.

Expresia definitiv cristalizată a opiniilor sale asupra comediilor lui Caragiale, Gherea o dă în amplul studiu din 1890¹. În introducerea acestuia, criticul expune concepția sa asupra specificului dezvoltării moderne a societății românești : „În Occidentul Europei, instituțiunile au fost create de burghezimea bogată și cultă ; la noi, instituțiunile moderne creează o burghezime puternică și cultă.“ Nu lipsită, cum se știe, de urmări negative pe planul activității politice a lui Gherea, teoria menționată duce — în aprecierea operei lui Caragiale — la o îngustare a semnificațiilor de ansamblu ; nota generală a comediilor ar consta în „ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurilor izvorâte din introducerea instituțiilor europene, satirizarea mai ales a acelor neajunsuri și anomalii pe cari nu le împărtășim cu Europa occidentală, ci sunt speciale țării noastre“. Accentul stăruitor pe „neajunsuri“ și „anomalii“, împreună cu afirmația ulterioară că „multe anomalii existente vor dispărea, dispar chiar acumă“, dezvăluie încrederea nejustificată a lui Gherea în posibilitățile de ameliorare a regimului în ființă, implicit neînțelegerea de către el a faptului că satira lui Caragiale ținea vicii constitutive. Dincolo de aceasta, analiza comediilor atestă o certă receptivitate față de marile valori ale artei lui Caragiale, mai mult decît atît, un

¹ Vezi *Studii critice*, ed. cit., vol. II.

autentic entuziasm critic, cu rezultate dintre cele mai bune. Calitățile de competență ale dramaturgului — umorul, spiritul, râsul vesel și nesilit, observația adevărată și fină, priceperea de scenă perfectă, exacta pătrundere psihică și vederea limpede a fiecărei mișcări a eroilor — sînt definite cu justete și ilustrate convingător. Darul cel mai înalt al lui Caragiale, însușire excepțională ce nu se capătă prin nici o stăruință, este de a crea oameni vii, individualități puternice și adevărate, „mai adevărate decît cele din viața reală“, întrucît tot ceea ce fac și tot ceea ce spun e consecvent și caracteristic. Multe din expresiile lor „au început să capete dreptul de cetățenie în convorbirile de toate zilele“. Caracteristice sînt chiar unele fraze ce par rodul exagerării satirice, de care scriitorul s-a folosit foarte puțin. În *Noaptea furtunoasă* și în *Scrisoarea pierdută*, capodoperele dramaturgului, „oamenii se mișcă pe scenă atît de natural încît uiți cîteodată că te găsești la teatru“. Prezența continuă a personajelor principale asigură menținerea neslăbită a interesului spectatorilor. O satisfacție încă mai vie e rezervată cititorului, prin abundența de observații fine și exacte revărsată în indicațiile scenice. „E o plăcere... aproape fizică de a citi *Scrisoarea pierdută*; orișicît de bine ar fi jucată, ea nu ne poate produce atîta plăcere.“

Rezervele critice ale lui Gherea rămîn în esență cele din 1885. Mai întîi, „analiza psihică a tipurilor nu e destul de adîncă, tipurile sunt mai ales descrise și analizate din punctul de vedere exterior“. Obiecția relevă o anumită neînțelegere a specificului comediei. „A pătrunde prea adînc în personalitate — observă Bergson —, a lega efectul exterior de cauze prea intime ar însemna a compromite și pînă la urmă a sacrifica tot ce efectul avea ridicol.“¹ Scenele pe care Gherea le admiră, pe drept cuvînt, pentru înfățișarea unor adînci mișcări sufletești (explicațiile Vetei cu Chiriac, ori disputa dintre

¹ Bergson, *op. cit.*, p. 173.

Zoe și Tipătescu) au o mai vagă apartenență la sfera comicalului, dacă nu cumva o și depășesc pe alocuri.

În ce privește problema idealului social, Gherea substituie teza conservatorismului lui Caragiale prin aceea a indiferenței scriitorului în materie de politică socială¹. Caragiale „rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui“; lipsa unui înalt ideal „scade în parte însemnătatea satirei sale“. Efectele cele mai grave ale acestui neajuns s-ar observa în *D-ale carnavalului*, lucrare nu lipsită de merite, totuși mai prejos de marele talent al autorului. Aici intriga, obiect al unei preocupări excesive, devine inextricabilă, „acțiunea uneori nefirească, spiritul uneori silit“. Mița Baston, socotită a fi personajul principal, „e nereală și nelogică“, „contrazicerea personificată“. Celelalte figuri par create numai în vederea acțiunii, cu excepția lui Crăcănel și a Catindatului, singurele tipuri vii. Unele observații de felul acesta pot fi — măcar în principiu — subscrise, dar raportul lor cu teza indiferentismului politic rămîne de neînțeles. Tot astfel, din nuanța specifică a rîsului caragialian, pe care Gherea a definit-o destul de exact, nu se pot trage concluzii nemijlocite privind atitudinea socială a scriitorului.

După 1890, cercetarea operei lui Caragiale trece în seama unei noi generații de critici. Un studiu ce ar părea anodin, dacă n-ar cuprinde prima atestare mai sistematică a unor prejudecăți larg difuzate ulterior, este cel consacrat comediilor de către junimistul dizident N. Petrașcu². În ordinea meritelor, autorului *Scrisorii pierdute* i se relevă finețea, subtilitatea psihologică, cunoașterea mobilului fiecărei acțiuni omenești și di-

¹ Notăm cu titlu de curiozitate că epitetul „reacționar“ (prezent în primul articol din 1885, înlocuit în studiul din *Contemporanul* prin „conservator“, iar în cel din 1890 prin „indiferent în materie de politică socială“) a fost menținut — mai în glumă, mai în serios — în relațiile personale ale lui Gherea cu Caragiale. (Vezi I. L. Caragiale, *Opere*, VII, p. 255 și C. D.-Ghera, *Studii critice*, ed. cit., II, p. 459.)

² *Caragiale. Comediile lui, Literatură și artă română*, 1898, nr. 11.

vinăția expresiei corespunzătoare. Personajele, profund autohtone și mai reale decât cele din teatrul lui Alecsandri, trăiesc intens și caracteristic, devenind de neuitat. Trecînd la obiecții, N. Petrașcu afirmă că puterea de invenție a lui Caragiale este limitată, ca urmare tipurile, situațiile și chiar expresiile se repetă. Ticul verbal, revenind cu obstinație, scoate personajele din iluzia realității. Pieseile sînt discutabile și din punct de vedere moral. Clasa mijlocie (la a cărei înfățișare s-ar reduce sfera de inspirație a lui Caragiale) nu-și regăsește în comediiile lui virtuțile de hărnicie, onestitate și bun-simț. Căsătoria, instituție fundamentală a societății, e ridiculizată consecvent, adulterul apare ca o stare endemică. Acuzațiilor de acest gen, bucurîndu-se la data respectivă de oarecare tradiție, chiar „academică”, li se alătură o obiecție inedită: piesele lui Caragiale „fiind comedii de moravuri, prin genul lor chiar sunt mai mult sau mai puțin netrainice. [...] Atît *Scrisoarea pierdută*, cît și *Conul Leonida* și în parte chiar *Noaptea furtunoasă* sunt țesute pe ridicolul noilor moravuri constituționale, intrate pe dos în stratul mijlociu al societății. În ziua în care acest strat va pătrunde în mecanismul vieții constituționale, cum a pătruns deja în parte, în ziua aceea ridicolul din ele ne va lăsa reci.” Un întreg filon de interpretări false, minimalizatoare, adesea direct tendențioase, își descoperă aici punctul de obârșie¹. Dacă la pronosticul caducității adăugăm observațiile critice menționate anterior — monotonie, schematizare, amoralism — vedem că articolul lui N. Petrașcu conține în germene temele de bază ale tuturor negatorilor lui Caragiale.

¹ Peste patru decenii, N. Petrașcu va revendica în acest sens drepturile sale de precursor: „Alt articol a fost *Caragiale și comediiile lui*, în care, după laudele meritate, subliniam, încă de pe atunci, «inactualitatea» pieselor lui.” (*Biografia mea*, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, VI, București, 1938, p. CXC.)

La Pompiliu Eliade¹, teza lipsei de durabilitate a comedilor lui Caragiale îmbracă haina profețiilor sumbre : „N-am încetat să aplaudăm *Scrisoarea pierdută*, pentru că este încă piesa cea mai bună a repertoriului nostru și multe lucruri zugrăvite de ea încă subsistă, dar peste douăzeci de ani va fi poate nevoie, spre a o înțelege, să se recurgă la memoria bătrânilor, iar peste cincizeci la cărțile de istorie.“ Nenorocul lui Caragiale constă, după Pompiliu Eliade, în a nu fi abordat subiecte cu o semnificație mai trainică : „a vrut să ne zugrăvească mai mult *românul* decât *omul*, și nu tipul etern al românului, ci românul semicivilizat de la sfârșitul secolului al XIX-lea, românul de o anume condiție socială.“ Asemenea opinii dezvăluie o gândire estetică abstract-clasicizantă, în vădit contratimp cu drumurile mai noi ale evoluției literare europene. Neomițînd să regrete absența personajelor pozitive, foiletonistul de la *Indépendance roumaine* emite și o observație vecină cu insinuarea ; felul „prea franțuzesc“ în care autorul înnoadă intrigă, profitînd de lecțiile lui Scribe, Labiche și Augier, îl încîntă, dar totodată îl îngrijorează : „Ne-am aflat de atîtea ori, la noi, în prezența unor nefericite descoperiri literare... Dar nu, de astă dată nu se va întîmpla nimic ! Îl cunoaștem pe Caragiale și marele lui talent.“ Singura contribuție analitică pozitivă a lui Pompiliu Eliade vizează compoziția *Noptii furtunoase*. Prin modul minuțios în care i se prepară intrarea în scenă, Rică Venturiano amintește de Tartuffe. „Să remarcăm de asemenea chipul ingenios în care autorul a știut să opună unul altuia cele două acte ale piesei sale. Aceste două acte au funcții deosebite : primul ne arată mai ales latura intimă a mahalagiilor noștri, al doilea mai ales latura lor exteroară. Pe cît de calm este primul act, alcătuit numai din lungi convorbiri, pe atît este de dinamic și plin de acțiune al doilea ; căci în actul întîi ni se înfățișează nivelul intelectual al perso-

¹ *Causeries littéraires*, III, București, 1903.

najelor, adică felul lor de a înțelege, în al doilea temperamentul lor, adică felul lor de a acționa.“

Un punct de vedere inedit în mai multe privințe aduce studiul consacrat de H. Sanielevici *Momentelor*, prima analiză notabilă a schițelor lui Caragiale¹. Cu referire prealabilă la comedii, se constată că autorul lor „scoate, din contrastul formelor occidentale cu fondul oriental, efecte comice *nepieritoare*“ (s.n.), iar „tema pieselor d-lui Caragiale este azi mai de actualitate ca oricând“. După părerea lui H. Sanielevici, mersul istoriei fiind ireversibil și deci formele occidentale de neînălțurat, „nu ne rămîne decît să facem să dispară treptat și fondul oriental printr-o critică neîncetată a moravurilor“. Acesta e și țelul urmărit de Caragiale în *Momente* : „D-sa știe bine că înapoi nu ne putem întoarce, chiar dacă bunătățile din trecut n-ar fi numai un miraj al imaginațiunii... Dintre cusururile pe cari cu atîta humor ni le pune în lumină marele dramaturg, unele sînt tocmai rămășițe ale *trecutului*, adică sînt mai puțin accentuate azi ca odinioară.“ Un bun exemplu în această privință oferă schița *Petițiune* : „Într-o țară cu moravuri civilizate, oricine pricepe că administrația publică este o mașină de precizie și că fiecare funcționar este un ruaj al acestei mașini. La noi însă a rămas prea mult amintirea vremurilor cînd reprezentantul autorității primea pe cetățeni șezînd pe divan, cu narghileaua în gură...“ În *Tren de plăcere*, Caragiale nu și-a propus să înfățișeze niște indivizi imorali, ci „oameni de onestitate mijlocie“, care ajung însă la manifestările știute „fiindcă au pierdut obiceiurile patriarhale și nu și-au asimilat încă obiceiurile adevăratei civilizațiuni...“ Remarcabilă la H. Sanielevici este sublinierea sensurilor deschise spre viitor ale criticii sociale întreprinse de Caragiale.

Pentru Mihail Dragomirescu, comicul caragialesc a constituit obiectul unor preocupări prelungite — cu intermitențe —

¹ *Încercări critice*, București, 1903.

timp de aproape patru decenii, fără însă vreo evoluție sub aspectul ideilor fundamentale, formulate limpede dintru început¹. Criticul este cel dintâi care a recunoscut în creația lui Caragiale o valoare universală indestructibilă : „Comediile lui Caragiale (în special *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă*) sînt, cred eu, opere clasice, care vor putea produce emoțiuni estetice veritabile în toate timpurile și la toate popoarele.“ În opoziție cu cei ce prevedeau uzura comediilor prin prefacerea societății, M. Dragomirescu a subliniat că personajele lui Caragiale posedă, „pe lîngă particularitățile de moment, o viață proprie ce va înfrunta valurile timpului“, această neprețuită însușire decurgînd din împrejurarea că au fost zămislite de „un artist de o rară *obiectivitate*“, înzestrat cu o „adîncă intuiție a vieții“. Caragiale, va spune criticul mai tîrziu, „este cel mai mare poet obiectiv al nostru“. Puterea demiurgică a scriitorului se vădește în bogăția și varietatea universului său tipologic : „rare, foarte rare sînt operele dramatice în care personagiile ar avea o individualitate tot așa de precisă și incisivă ca creațiunile lui Caragiale. [...] Și mai rare sînt operele dramatice în care am găsi *toate* personagiile desenate cu aceeași măiestrie, fără ca totuși să se întunece unele printr-altele, precum observăm că stă lucrul în comediile noastre. Atît de viu trăiesc oamenii dramaturgului și atît de complet că, pentru descrierea celui mai neînsemnat dintre ei, ai putea să faci cîte o monografie.“ Hiperbola entuziastă ce încheie aceste rînduri este însă contrazisă, măcar în parte, de părerea că personajele lui Caragiale „nu prea au volum. Sufletul lor întreg, adevărat, caracteristic, este redus la puține elemente.“

Regretabil la M. Dragomirescu este faptul că în susținerea unor idei juste se recurge nu o dată la argumente fragile sau la exagerări. Se consideră, de pildă, că cea mai bună cale spre

¹ *Critică dramatică*, București, 1904, bucățile XII—XIV.

a dovedi trăinicia lui Caragiale și a respinge tradiționalele acuzații de imoralitate este contestarea sensului critic al comediilor : „autorul *pare* (s.n.) că vrea să izbească în sistemul de guvernământ ce formează temelia Statului, în constituție, în administrație, în cetățenii chemați să-și exercite drepturile politice“, însă obiectivitatea artistului salvează — pasămite — lucrurile, asigurând spectatorilor „un sentiment de desăvârșită seninătate“. Convingerii că teatrul lui Caragiale va supraviețui realităților ce l-au inspirat îi vin în sprijin considerații ca acestea : „Toți avem impresia, chiar de pe acum, că acea stare socială în bună parte s-a dus, că tipuri ca Farfuridi, Pristanda, Ipingscu și chiar Cațavencu cu greu s-ar mai găsi...“ — ceea ce învederează la data respectivă un optimism facil, dacă nu cu totul gratuit. În sfârșit, situarea lui Caragiale în rîndul valorilor universale, invocînd drept criteriu fundametal așa-zisa „puritate“ a comicului său, nu rămîne fără urmări dezagreabile pentru alții : „Comicul lui Aristofan e tendențios și liric ; comicul lui Plaut este obscen și prea popular ; comicul lui Molière e amar și deprimant ; comicul lui Goldoni e ușor și lipsit de individualizare“, comicul lui Wilde sau Shaw cade în „excentricitate mai mult sau mai puțin spirituală“ etc.¹ Toate ideile vulnerabile ale lui M. Dragomirescu se regăsesc hipertrofiate la discipolul său Scarlat Struțeanu, al cărui studiu pedant și confuz asupra comicului dramatic la Caragiale reprezintă o adevărată caricatură a interpretărilor „puriste“.

Reflectarea comicului caragialian în critica lui Eugen Lovinescu înregistrează două manifestări mai importante. Adoptînd forma dialogului platonice, eseul publicat în *Convorbiri [critice]* (1907—1908)² promovează trei personaje cu nume simbolice : Amphitryon (la retipărirea în volum : Agathon) reprezintă nepărtinirea, Glykyon indulgența, Picrophonios

¹ M. Dragomirescu, *Critică*, II, București, 1928, p. 269.

² Vezi E. Lovinescu, *Critice*, ed. definitivă, II, *Metoda impresionistă*, București, [1926].

acrimonia. „Arta lui Caragiale — susține Glykyon — constă în a privi din cealaltă parte structura societății noastre, văzută, de obicei, numai pe față.“ Picrophonios îi ripostează spunînd că „a găsi o plăcere într-o răsturnare de valori e o inferioritate morală...“ Aceasta însă, după opinia lui Agathon, „l-a făcut pe Caragiale să scrie cîteva opere de mare valoare“. Arta lui „e cu atît mai prețioasă cu cît e mai disociativă.[...] Nu înseamnă însă că e universală.[...] Satira lui se răsucește pe unica axă a contrastului dintre fond și formă, dintre aparență și realitate, de la baza epocilor de tranziție.“ Lui Picrophonios „o astfel de artă ațintită numai asupra amănuntului grotesc“ îi pare „sterilă“. El îi reproșează lui Caragiale și indiferența față de natură. Agathon încheie prima parte a debaterii, declarînd că „artistul trebuie judecat în cadrele talentului său și în adaptarea realizării la intenție ; lui Caragiale i se cuvine, deci, să fie privit numai în cadrul observației satirice a unei societăți în formație“. La reluarea discuției, problema centrală devine durabilitatea operei. „Timpurile — observă Picrophonios — au înlăturat multe din obiceiuri ; în treizeci de ani am ajuns aproape de neregunoscut. Un Ghiță Pristanda nu mai e cu putință, cum nu mai e cu putință un Cașavencu sau un Ipingescu ; Rică Venturiano sau Agamișă Dandanache nici nu cred să fi existat vreodată.“ Glykyon intervine remarcînd că „adevăratele creațiuni artistice sunt fundamental simbolice ; eroii lui Caragiale rămîn, deci, în linia marelui arte“. Picrophonios este însă intratabil : „Eroii lui Caragiale sunt reprezentativi numai pentru o epocă mărginită ; chiar dacă în compoziția lor intră ceva și din sufletul omenească din toate vremile, intră însă și prea multe elemente condiționate de împrejurări trecătoare. Revoluția noastră socială le surpă mereu actualitatea ; pînă și limba lor reprezintă un punct de tranziție din evoluția limbii române.“ Peste 50 de ani, „fiecare rînd al *Scrisorii pierdute* va trebui însoțit de un altul de comentarii“. Glykyon consideră că asemenea obser-

vații „nu se raportă numai la Caragiale, ci la întreaga literatură de moravuri, gen literar violent limitat în spațiu și timp. [...] Ceea ce astfel de opere pierd, cu vremea, din sugestia imediată, câștigă în însemnătate documentară.“ Până la urmă, nici o concluzie clară nu se impune, dialogul dovedindu-se un simplu rezumat al pozițiilor formulate de alții : Glykyon se acoperă într-o măsură cu Mihail Dragomirescu, iar Picrophonios pe alocuri este doar o copie a lui Pompiliu Eliade¹. Sub masca unei imparțialități ușor dezabuzate, Agathon-Lovinescu își ascunde perplexitatea.

Publicat în 1912 în *Convorbiri literare*², al doilea studiu despre Caragiale al lui Lovinescu, mărturisind „intenția unei stricte sforțări de obiectivitate, dacă nu și a unei judecăți definitive“, nu mai recurge la personajele știute, dar e străbătut puternic de duhul lui Picrophonios. Tendința minimalizării lui Caragiale îmbracă întâi haina unei paralele istorice : „teatrul lui nu e decît un punct din evoluția firească a teatrului lui Alecsandri“. Acesta din urmă este „mai ușor, mai întors spre vodevil, dar mai felurit și mai bogat“, în timp ce Caragiale e „mult mai adînc și mai tăios, deși limitat la un număr restrîns de deformări sufletești“. Părerea că autorul *Scrisorii pierdute* rămîne „singurul nostru dramaturg care a dat eroilor actele stării civile“ iese total vlăguită din confruntarea cu o altă teză, subliniată foarte insistent : personajele lui Caragiale au „o psihologie primitivă“, manifestă „unitatea paiaței automate“, sînt „păpuși reduse la o singură formulă energică“. Un accent vecin cu puritanismul capătă vechile reproșuri de ordin etic : „Teatrul lui Caragiale e un izvor de apă tulbure în care joacă o pulbere de necurățenii“, el înfățișează „o colec-

¹ Vezi, de pildă, afirmația acestuia că piesele lui Caragiale „vor avea curînd nevoie, pentru a fi înțelese, de tot atîtea comentarii ca și clasicii greci și latini“ (*Op. cit.*, p. 55).

² Vezi E. Lovinescu, *Critice*, ed. definitivă, VI, *Revizuri*, București, [1928].

ție de imbecili, de imorali, de automați ai unei singure formule ; oricât de spiritual ar fi în forma lui științietoare, e întristător ca un spital de infirmități morale și intelectuale“. Prin lipsa personajelor pozitive, Caragiale dovedește că „n-a fost un grădinar de suflete, ci a răscolit rănilor din curiozitatea de a le răscoli“. Concluzia ? „Înzestrat cu o reală putere de observație a contrastelor dintre formă și fond, cu un mare talent de a proiecta sub specia scenică tipuri care, printr-o unitate sufletească energică și expresivă, au devenit simboluri ale mentalității unei întregi clase sociale din epoca noastră de prefacere, spiritul de observație al lui Caragiale n-a mers, totuși, pînă în adîncimile sufletești pentru a ne prinde aspecte complexe, ci s-a mărginit la o suprafață ușor de ridiculizat și într-o tendință în care nu era el cel dintîi deschizător de cale... Cu toată intuiția și puterea de creație — calitate esențială a unui scriitor — opera lui Caragiale e săpată într-un material puțin trainic, pe care timpul a început să-l macine. Lipsită de adîncime, de orice ideologie, de orice suflare generoasă, pesimistă, de o vulgaritate de altminteri colorată, după ce s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale, va rămîne mai tîrziu cu realitatea unei valori mai mult documentare.“ Prin Eugen Lovinescu, reaua înțelegere a lui Caragiale înregistrează o veritabilă performanță.

Un interes viu și fecund pentru creația lui Caragiale a manifestat Ibrăileanu, preocupat mai întîi de sensul sociologic al operei, ulterior din ce în ce mai mult de valorile ei estetice. În interpretarea atitudinii politice a scriitorului, *Spiritul critic* semnalează o curioasă înrudire de opinii între Maiorescu și Dobrogeanu-Gherea : primul vorbește de absența tendinței politice în opera lui Caragiale, al doilea de indiferența politică a dramaturgului. Un asemenea punct de vedere este socotit inacceptabil. „Desigur, Caragiale nu a scris cu nici un scop extern artei. [...] Dar de aici nu urmează că opera sa obiectivă este oglindirea indiferentă a lumii din afară, în cazul

acesta special : a societății românești.“ După părerea lui Ibrăileanu, „marele nostru satiric face parte din categoria Eminescu, dintre intelectualii îndurerați de mizeria claselor de jos și în special a țăranimii“. Alături de Eminescu și de socialiști, Caragiale reprezintă „critica socială extremă a liberalismului, făcută în numele celor mici și obișnuiți de formele nouă“. Concluzia astfel formulată are meritul de a fi subliniat, pentru prima oară, sensul larg popular al operei lui Caragiale. Din păcate, valoarea acestei intuiții este trunchiată, deoarece pentru Ibrăileanu, needificat asupra procesului de degenerare a liberalismului, critica acestuia presupunea o poziție conservatoare ; Caragiale ar fi avut deci „un ideal înrudit cu idealul conservator, poate reacționar“. Argumentele invocate în acest sens — de pildă afirmația că „cine combate cu insistență «demagogismul» o face cu dorința de a compromite democratismul“ — rămân fără putere probantă. Lipsită de temei e și părerea că, în *D-ale carnavalului*, Caragiale a terfelit revoluționarismul. (Reproșuri similare fuseseră exprimate de Ghe-rea încă în 1885, ceea ce justifică pînă la un punct o exagerare malițioasă a lui Caragiale : „— Criticele lui Ibrăileanu ?... Sunt ceai din gara Ploiești mai fierț înc-o dată.“¹) Nu trebuie totuși trecut cu vederea faptul că, în prefața la a doua ediție a *Spiritului critic* (1922), Ibrăileanu a făcut oarecum amendă onorabilă, declarînd că în urma războiului „comprehensiunea pentru atitudinea antiliberală s-a mai lărgit“ și ca atare capitolul referitor la Caragiale ar trebui remaniat, în acord cu convingerea crescîndă a criticului că „acest om a văzut mai bine decît oricine în realitatea noastră socială din veacul al XIX-lea“.

O definiție concentrată a valorii lui Caragiale a dat Ibrăileanu în 1912². Meritul suprem al scriitorului este de a fi „cel

¹ Paul Bujor, *Amintiri de A. Vlahuță și I. L. Caragiale*, București, 1938, p. 80.

² Vezi *Caragiale — Cînd a împlinit șasezeci de ani, Note și impresii*, Iași, 1920.

mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură. Și, într-un sens, este singurul creator, pentru că numai el, singur, în toată literatura română, «face concurență stării civile». [...] Numai el, pe pământul românesc, pe lângă sutele de milioane de oameni creați de Dumnezeu de-a lungul vremii, a mai creat cîțiva. Și aceasta este arta cea mare.“ Totodată, Caragiale este „cel mai mare istoric al epocii dintre 1870—1900. Un istoric complex, care arată, care critică și care explică.“ El „a aruncat asupra realității noastre sociale privirea cea mai sigură, cea mai scrutaătoare și cea mai pătrunzătoare“. În sfîrșit, „dintre toți scriitorii vremii sale, Caragiale e cel mai mare artist“.

Dezvoltarea acestor propoziții ne întâmpină în studiile consacrate, zece ani mai târziu, comediilor *O noapte furtunoasă* și *Conul Leonida față cu reacțiunea*¹. Toate personajele lui Caragiale, remarcă Ibrăileanu, „sînt, în diferite proporții, și tipuri psihice, și tipuri sociale“. Pe urmele lui Gherea, criticul elogiază darul incomparabil al autorului „de a construi tipul numai din însușiri caracteristice. [...] Această condensare are parcă ceva savant, și totuși tipul este viu, natural, spontan, ca în viață, ca într-o viață mai intensă și mai spontană.“ O altă „însușire eminentă“ a lui Caragiale, vizibilă încă în prima lui comedie, este ceea ce Ibrăileanu numește coloratura armonică a tipurilor: „Tipurile se reliefează unul pe altul, culoarea unuia dă o savoare deosebită și celui alt“. De un interes deosebit sînt considerațiile privind gradul de obiectivitate a tipurilor și specificul integrării lor în universul comediei. În conturarea lui Rică Venturiano (personaj care cuprinde în germene multe tipuri persiflate ulterior, de la studentul gălăgios și gazetarul incult și demagog pînă la poetul fără talent sau conțopiștii bucureșteni), autorul manifestă o prea mare înverșunare, șarjează peste măsură: „Abia dacă

¹ Reproduse în *Scriitori români și străini*, Iași, 1926.

mai trăiește Rică, abia dacă se mai zărește sub grămada de *invenții* puse în spinarea lui de autor". Dimpotrivă, „în construirea tipului Ziței, Caragiale este un pur observator, se supune obiectului, și acest tip ar putea fi mutat foarte bine într-o operă de observație pură, lipsită de orice intenție de critică socială". În aceeași lumină apare și amorul dintre Veta și Chiriac. „Veta nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică ~~măcar~~, ca Zița." În vorbirea ei, puținele cuvinte străine sau neologisme estropiate nu sînt rolul pretenției, ci al contaminării cu mediul. Susținînd însă că „în întreaga sa operă Caragiale zugrăvește pe femei fără intenții satirice, fără șarjă", criticul se îndepărtează de adevăr, sub impulsul unei ușoare exaltări a spiritului sistematic.

Alte opinii ale lui Ibrăileanu, meritînd a fi reținute în vederea confruntării cu opera, vizează sensul ei general și sentimentul artistului față de propriile plăsmuiri. Criticul afirmă că „aproape toate dușmăniile lui Caragiale se reduc la profunda lui aversiune pentru prostia pretențioasă, potențată și exhibată cu ajutorul unei spoieli de cultură". Lui Ibrăileanu tipurile caragialiene îi par nu numai ridicole, ci și odioase, aceasta din pricina egoismului lor josnic, de care rămîn străine, măcar în parte, femeile. Opinia se sprijină indirect pe o mărturie a lui Caragiale : „«Îi urăsc, mă !» mi-a spus o dată cu o privire aspră, după ce susținuse un moment că-i zugrăvește obiectiv, fără nici o pasiune." (Declarația, cum se vede, nu e scutită de dubii, care se răsfrîng firesc în conștiința noastră.) Întemeiat pe amintitul egoism al personajelor, Ibrăileanu vede în comedii o satiră crudă, ale cărei pagini umoristice, de pildă cele consacrate „inocentului Catindat" sau lui Ghiță Pristanda, constituie mai degrabă excepții. „Bineînțeles, Caragiale nu e un satiric din cauza obiectului zugrăvit, ci din cauza firii sale. Dacă era umorist din fire, alegea altă lume, alte subiecte. Dar atunci n-ar fi fost marele *istoric* al unei perioade din România contemporană, pentru că vițiile urâte ale unei

societăți nu pot fi tratate umoristic. Criticul unei societăți e întotdeauna un satiric.“

Plin de observații ingenioase, studiul lui Ibrăileanu asupra numelor proprii în opera comică a lui Caragiale ilustrează în chip inedit capacitatea unică a scriitorului de a surprinde caracteristicul și de a-l condensa. Prin conținutul noțional al rădăcinii, prin mediul evocat, prin sonoritate sau prin alte elemente, numele ajunge „să samene cu personagiul și să-l caracterizeze“, într-un mod mult mai subtil decât în comediile lui Alecsandri. În *Noaptea furtunoasă*, de pildă, pe matroană o cheamă Veta și pe femeiușca sprinteră Zița, perfectă adecvare a numelor făcând de neconceput o eventuală substituie. *Zaharia Trahanache* sugerează bătrînețea și decrepitudinea venerabilului prezident. Coriolan Drăgănescu are „numele roman și sonor ca o trompetă de alarmă de bîlci“. Nume ca Ionescu, Popescu, Diaconescu ori Lache, Mache, Mitică, comice și prin frecvența lor, reflectă „lipsa de individualitate a acestor personaje, caracterul lor de gloată“. În schițele cu acțiunea plasată în Moldova, registrul onomastic, prin notele lui de bizarerie aproape gogoliană (Gudurău, Perjoiu, Grigorașcu, Buzdrogovici, Costăchel, Iordăchel, Edmond, Raoul etc.), definește o lume depășită de curentul vieții moderne. Fixînd sugestiv poziția personajelor pe coordonatele sociale ale epocii, numele proprii folosite de Caragiale „luminează, în felul lor, istoria și sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut“.

Ibrăileanu este cel dintîi care a semnalat la Caragiale existența unor elemente clasice în compoziție și în concepție: rapiditatea acțiunii, apoi faptul că ea „începe de obicei cînd conflictele sînt aproape de rezolvare, cînd terminii problemei s-au produs toți. Caragiale redă explozia.“¹ În *Creație și analiză* se subliniază că în toate scrierile lui, cu excepția

¹ Vezi *Scriitori români și străini*, p. 78—79.

nuvelei *Păcat*, Caragiale respectă unitatea de timp și de loc. (De fapt, dacă aducem în discuție și proza, excepțiile devin mai numeroase.) În cuprinsul aceluiași studiu, vitalitatea fără egal a tipurilor caragialiene este explicată prin apartenența lor la o operă *dramatică, comică și clasică*. Genul dramatic — creație pură (în sensul special pe care îl acordă Ibrăileanu termenului) — înfățișează viața personajelor în plină desfășurare, le condensează prezența în timp și impune o selecție severă a trăsăturilor caracteristice. Teatrul clasic, prin unitatea de timp și de loc, asigură personajului o maximă identitate cu sine și un raport invariabil cu mediul. În sfârșit, tipurile comice sînt mai plăcute și prin aceasta mai memorabile, iar șarja, simplificînd și accentuînd, reliefează esențialul. Coexistența acestor trăsături în opera lui Caragiale face din el „cel mai mare creator de tipuri frapante din literatura noastră”. Demonstrația este întru totul remarcabilă prin modul cum realizează, pe marginea unui adevăr îndeobște admis, „trecerea de la nelămurirea intuiției la inteligibil”, ambițiosul deziderat al criticii lui Ibrăileanu.

O contribuție dintre cele mai substanțiale la definirea comicului caragialesc aduc studiile lui Paul Zarifopol¹. Criticul s-a bucurat de încrederea și prietenia lui Caragiale în anii din urmă ai vieții acestuia, împrejurarea îngăduindu-i să privească opera în lumina unor atitudini revelatoare ale autorului ei. Intuiția critică și portretul moral realizează astfel o fericită conjuncție, în pagini vibrînd adesea de emoție stăpînită: „Caragiale iubea adînc farsa și paiateria tradițională; față de formele cele mai simple ale comicului, curiozitatea și capacitatea lui de a se amuza nu cunoșteau osteneală nici saturație. «Soitarii să-mi arăți; asta-mi trebuie mie.» Mult am

¹ *Publicul și arta lui Caragiale, Viața românească*, 1922, nr. 6 (reprodus în *Artiști și idei literare române*, București, [1930]) și introducerile primelor două volume din ediția critică a operelor lui Caragiale (București, „Cultura națională”, 1930—1931).

umblat după «soitarli», în iernile lungi pe care le-am trăit cu dînsul ; și neuitată îmi este atenția lui lacomă și subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesațiu se absorbea în detaliile jocului ; cu mai mult nesațiu se cheltuia pe urmă în comentări exuberante asupra copilăriilor farsei și ale clovnilor. Simțul și gustul comicului enorm — fundamentul însuși al tehnicei sale teatrale — ieșea atunci la iveală cu elementară evidență.“ Aceleași înclinații ale scriitorului, Zarifopol le descoperă cristalizate într-o formulă memorabilă, „simt enorm și văd monstruos“, care — dincolo de sensul ei într-un context anumit — pare destinată să rezume însuși temperamentul lui Caragiale și să-i definească metoda artistică : „Toată producția lui mărturisește această pornire. În grav ori în ridicul, construcțiile lui poartă semn de fundamentală violență. Orice caracter al lui este un exces, orice situație o culminație.[...] Astfel dispus și îndreptat cu deosebire spre comic, talentul lui a fost inevitabil consacrat caricaturii.“ Considerațiile amintite îi slujesc lui Zarifopol spre a sublinia unicitatea viziunii caragialiene, a cărei parțială ignorare imprimase un caracter exterior și abstract unor rezerve formulate de criticii mai vechi. Lui Maiorescu, care se întrebese dacă „unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității ce vor să reproducă“, i se răspunde că „o caricatură nu reproduce realități, ci le supune la un maximum de stilizare“. Lipsite de sens apar și unele deziderate ale criticului de la *Contemporanul* : „Nu-mi pot închipui cum vedea Gherea, în fantazia lui, pe Zița, pe Dandanache, pe Catindatul ori pe cine vreți, «adînciți» prin analiză psihică.“

O subtilă determinare dobîndește la Zarifopol raportul dintre formația estetică a lui Caragiale și materialul de viață asupra căruia s-a aplecat. „În general — notează criticul — Caragiale avea și afecta un conservatorism estetic violent : Sunt vechi, domnule — era o formulă favorită, stăruitor enunțată și destul de des aplicată.“ Sub aspectul tehnicii teatrale,

„Caragiale stăpînea cu virtuozitate întreg procedeul anticelor paiaterii care, cu o tenacitate probabil unică în istoria tuturor formelor de artă, au servit să îmbrace intenția dramatică de la grecii vechi pînă la farsele lui Labiche“. Această tehnică veche s-a dovedit foarte adecvată reflectării unor fenomene care purtau, chiar în sînul realității, semnele îngroșării caricaturale. O însemnată urmare a amintitei consonanțe este impresia de autenticitate care nu ne părăsește în plină șarjă. Un exemplu e schița 25 *de minute* : „Un comic enorm, așa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici ; dar distribuirea lui e atît de sigur economisită încît concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o viziune normală. Caricatural, dar exact verosimil : acesta-i semnul lui Caragiale.“¹ În același spirit, Zarifopol observă că însăși abundența ticului verbal „nu decurge cumva din vreo apucătură absurdă a caricaturistului cu orice preț“, ci are rădăcini în realitatea investigată². Singurul neajuns al acestor considerații stă în estomparea unor deplasări de accent pe care le implică procesul reflectării. În pofida principiului enunțat chiar de el („caricatura nu *reproduce* realități...“), Zarifopol tinde să identifice realitatea cu ficțiunea în interpretarea pe care o dă profilului etic al personajelor caragialești și darului lor de a stîrni veselia : „În societatea nouă românească, ticăloșiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenței ; acești oameni fac rău fără să păcătuiască.“ Cu alte cuvinte, societatea românească în întregul ei ar fi fost lipsită de criterii morale. Inconsistența unei asemenea teorii fiind vădită, o explicație plauzibilă a „inocenței“ personajelor caragialiene rămîne încă de căutat.

Pătrunzînd cu înțelegere în dialectica interioară a artei lui Caragiale, Zarifopol a surprins unele contradicții semni-

¹ Introducere la I. L. Caragiale, *Opere*, I, p. XXVIII. (Citatele fără mențiune sînt din *Publicul și arta lui Caragiale*.)

² *Ibidem*, p. XXXIX.

„Caragiale stăpînea cu virtuozitate întreg procedeul anticelor paiaterii care, cu o tenacitate probabil unică în istoria tuturor formelor de artă, au servit să îmbrace intenția dramatică de la grecii vechi pînă la farsele lui Labiche“. Această tehnică veche s-a dovedit foarte adecvată reflectării unor fenomene care purtau, chiar în sînul realității, semnele îngroșării caricaturale. O însemnată urmare a amintitei consonanțe este impresia de autenticitate care nu ne părăsește în plină șarjă. Un exemplu e schița 25 *de minute* : „Un comic enorm, așa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici ; dar distribuirea lui e atît de sigur economisită încît concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o viziune normală. Caricatural, dar exact verosimil : acesta-i semnul lui Caragiale.“¹ În același spirit, Zarifopol observă că însăși abundența ticului verbal „nu decurge cumva din vreo apucătură absurdă a caricaturistului cu orice preț“, ci are rădăcini în realitatea investigată². Singurul neajuns al acestor considerații stă în estomparea unor deplasări de accent pe care le implică procesul reflectării. În pofida principiului enunțat chiar de el („caricatura nu *reproduce* realități...“), Zarifopol tinde să identifice realitatea cu ficțiunea în interpretarea pe care o dă profilului etic al personajelor caragialești și darului lor de a stîrni veselia : „În societatea nouă românească, ticăloșiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenței ; acești oameni fac rău fără să păcătuiască.“ Cu alte cuvinte, societatea românească în întregul ei ar fi fost lipsită de criterii morale. Inconsistența unei asemenea teorii fiind vădită, o explicație plauzibilă a „inocenței“ personajelor caragialiene rămîne încă de căutat.

Pătrunzînd cu înțelegere în dialectica interioară a artei lui Caragiale, Zarifopol a surprins unele contradicții semni-

¹ Introducere la I. L. Caragiale, *Opere*, I, p. XXVIII. (Citatele fără mențiune sînt din *Publicul și arta lui Caragiale*.)

² *Ibidem*, p. XXXIX.

ficative între teoriile profesate de scriitor și practica lui crea-toare. „Actul al treilea din *Scrisoarea pierdută*, Caragiale îl condamnă ca o greșeală ce, de hatîrul pitorescului, strică mersul dramei pure — judecată unde se arată iarăși respectul vechi al omului cătră dogma clasicistă, care prescrie drame geometrice cu accelerare absolută a intrigii. Dar asemenea simpatii teoretice sînt fără putere față cu necesitățile interne ale talentului, ca și față cu cele istorice. De două secole aproape, așa-numitul pitoresc a ajuns din ce în ce mai constitutiv în toată arta ; iar Caragiale prin natură a fost condamnat la observarea detaliului plastic. Și apoi el vedea scenic, prin urmare cu atît mai inevitabil plastic, fiindcă acea viziune a lui era doar modernă și nu clasicistă, cu voia ori fără voia lui.“ Caracteristică pentru optica lui Caragiale este „insistența pitorească“, manifestată între altele prin elocuția unor personaje : Ghiță Pristanda raportînd întrunirea de la Cașavencu, Jupîn Dumitrache povestind întîmplarea cu „bagabontul“ sau Iordache afacerea cu spișerul. „Trebuința însăși de a începe dezvoltarea dramatică prin asemenea concentrare de relief și culoare narativă este simptomatică.“ Privind astfel lucrurile, clasicismul lui Caragiale (pe care Zarifopol îl auzise adesea plasîndu-se între moralisti) nu se anulează, dar se retrage din zona percepțiilor imediate. În caracterul și destinul lui Cănuță, de pildă, criticul deslușește „o schemă aproape caricaturală“. Însă „substanța cu care e îmbrăcat acest schelet atît de simetric este negreșit lucrată cu mînă de maestru : Cănuță întors, în puterea nopții geroase, la bunică-sa, bătut și degerat, plîngînd cu căciula la ochi, întîlnirea la dentist cu femeia de care era despărțit, sunt realizări de o rară desăvîrșire ale clasicismului naturalist care, pentru a ne rezuma în formulă, era arta lui Caragiale“¹. Se reține, în aceeași ordine de idei, o sugestivă definiție a structurii personajelor : „Potrivit pre-

¹ *Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere*, II, p. XVII.

dilecțiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adeseori figurilor lui mecanism de marionete, dar excepționala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuși de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare¹. La temelia metodei lui Caragiale, Zarifopol așază viziunea dramatică și pitorească, asociată cu o esențială vocație a caricaturii.

Ca un succesor al lui Zarifopol în exegeza comicalui caragialian, mărturisindu-și constant afinitatea de opinii, s-a manifestat Pompiliu Constantinescu. Legătura o stabilește îndeosebi situarea lui Caragiale sub semnul realismului clasic, idee care capătă la Pompiliu Constantinescu o argumentare susținută, devenind pivotul central al interpretării sale. Într-un prim studiu mai important¹, criticul accentuează, între semnificațiile majore ale operei, inestimabila ei valoare ca document artistic : „Viziunea socială și psihologică a lui Caragiale a urmărit, în societatea română, nu numai un singur moment, o singură generație sub lumina comică, ci a reconstituit întreaga ei fizionomie ciclică, într-o condensată «comedie umană», de la mahalagiu pînă la marea burghezie de provincie“. Prin numeroase paralele și filiații tipologice, o întinsă parte a studiului ilustrează neistovita mișcare evolutivă care animă universul caragialesc. Integrînd psihologiile individuale în fresca societății, Caragiale apare ca „istoricul umorist al dezlănțuirii instinctelor de parvenire“, călăuzit de un simț realist inegalabil. „Cu o mare intuiție, Caragiale a surprins într-o oglindă rece, măritoare, tarele esențiale ale burgheziei. Ceea ce părea caduc unor critici, în opera lui, ni se pare astăzi însăși condiția ei de viabilitate.“ Clasicismul lui Caragiale i se relevă lui Pompiliu Constantinescu în primul rînd prin „obiectivarea în contemplație a tendințelor lui satirice“. O trăsătură a comicalui caragialian pe care își spri-

¹ I. L. Caragiale, în vol. *Figuri literare*, București, 1938.

jiniseră interpretările puriste M. Dragomirescu și discipolii săi este pusă de data aceasta într-o cu totul altă lumină. „Pretinsa împăcare, acea «seninătate» a *Scrisorii pierdute*, nu este în fond decît o violentă satiră, fără iluzii, de un scepticism integral, față de mecanismul iremediabil viciat al vieții noastre politice. Nicăieri Caragiale n-a învăluit mai deplin în ficțiune un dezgust personal pentru farsa constituționalismului și ipocrizia moralei noastre publice.“ Finalul comediei, cu scurtul discurs al lui Cașavencu și replica aprobativă a lui Pristanda, aduce verdictul autorului ; „ironia lui Caragiale nu-și putea găsi un mijloc mai verosimil, mai detașat de a se exprima“.

Printr-o expunere mai largă și mai sistematică a ideilor, al doilea studiu despre Caragiale al lui Pompiliu Constantinescu capătă caracterul unei sinteze superioare¹. Clasicismul scriitorului este subliniat acum prin situarea lui într-o anumită familie spirituală : „Caragiale e un moralist, în sensul clasic francez, care — în loc să graveze portrete, ca un La Bruyère, sau să scrie maxime, ca un La Rochefoucauld, de care se apropie mai mult prin intuiția ce-o are asupra omului —, fiind dotat cu un esențial geniu dramatic, a scris comedii“. Despre clasicismul psihologic al lui Caragiale criticul mai vorbise o dată, într-una din cronicile sale dramatice. „Teatrul caragialian — spunea el atunci — atestă viziunea unui moralist, în sensul convingerii că există psihologii tipice, cu reacțiuni identice, cu un mecanism sufletesc asemănător, dincolo de mediul social căruia aparțin. Omul e văzut în unitatea lui clasică, în contururi precise de esențe neschimbate.“² Însă creația pe norme clasice de psihologie se conjugă la Caragiale cu un dar nedezmîțit al observației realiste. Aspirînd spre o caracterizare integrală a comicului caragialesc,

¹ *Comediile lui Caragiale*, Revista Fundațiilor, 1939, n-rele 10—12.

² *Cu prilejul reluării «D-ale carnavalului»*, Vremea, 1935, nr. 407.

Pompiliu Constantinescu stabilește ca repere fundamentale „sociologia, cu viziunea cíclică a tipurilor, psihologia, cu integrarea individului în tipologie (și în viziunea unui om comic), și limbajul, care se integrează în amîndouă straturile“. Individualizarea tipurilor se sprijină pe fuziunea organică a celor trei elemente. „Reducînd comediile numai la substratul lor sociologic, riscăm să cădem în eroarea tuturor care-au socotit că teatrul caragialian, ca orice teatru de moravuri, va îmbătrîni; reducîndu-l la schemele psihologice, îl scoatem dintr-o circulație vie de atmosferă socială; teșim individualitatea personajelor, confundîndu-le sau făcînd din ele portrete abstracte, generale, în gustul clasicizant, în felul labruyeresc; neaderînd la specificitatea de limbaj a fiecărui personaj, le anulăm specificitatea socială și psihologică.“ Prin situarea tipurilor în această întreită perspectivă, diversitatea fizionomiei lor este puternic reliefată, iar impresia de monotonie încercată de unii se dovedește superficială. Caragiale „nu schematizează, cum s-a zis, ci caracterizează esențial, simplifică expresiv, pitoresc, ca un neîntrecut artist în mozaic“. Secretul creației lui „stă într-o lucidă și minuțioasă împletire de nuanțe“. În susținerea acestor opinii, Pompiliu Constantinescu nu ezită să întocmească un tablou sinoptic al personajelor din comedii, grupîndu-le în nouă clase tipologice (tipul încornoratului; tipul primului amoret și al Don Juanului; tipul cochetei și al adulterinei; tipul politic și al demagogului; tipul cetățeanului; tipul funcționarului; tipul confidentului; tipul raisonneur-ului; tipul servitorului). Concluzia: „cele nouă categorii tipologice, cu numeroase tipuri mixte, însumează indivizi numeroși, complecși, nuanțați, nu reduși numai la o singură axă, cu funcții psihologice și tehnice variate, alternînd în patru comedii în care viziunea socială, psihologică și de limbaj a fiecăruia exprimă individualități de neconfundat“. O atenție specială este rezervată limbajului personajelor ca formă de manifestare a diversității lor. „Structural, fiecare personaj

își are lexicul, sintaxa, locuțiunile și registrul lui.“ Caragiale n-a urmărit decât rareori obținerea de efecte strict pitorești, și chiar acestea, în măsura în care apar, rămân definitorii pentru condiția socială a personajelor și pentru orizontul lor spiritual. Prin comportamentul verbal, tipurile învederează și unele dispoziții de grup : „politicienii sunt discursivi, mahalagii narativi“. Se mai adaugă, la unele personaje, o înclinație „dialectică“. În câteva cazuri, limbajul operează conversiunea comică a unor situații patetice. În scenele dintre Veta și Chiriac, de pildă, „registrul înalt al pasiunii e coborât de expresie în straturile comediei“.

Obiect al unei preocupări stăruitoare, varietatea peisajului uman nu-i răpește lui Pompiliu Constantinescu sentimentul unității sale lăuntrice, purtătoare de largi semnificații. Prin acuta percepție a unor procese istorice esențiale, Caragiale se dovedește „cel mai mare sociolog al parvenitismului autohton“. Criticul îl consideră chiar „un profet în materie de previziune socială și politică pe axa arivismului și a compromisiurilor morale“. Privită în ansamblu, opera adăpostește o „lume de conformiști, trăind cu spaima moralei convenționale, apărându-și egoismul pînă la limitele posibile ale conștiinței tranzaționale, ea însăși formă a egoismului, în care sumara noțiune de bine și de rău, de licit și ilicit, de moral și imoral, se împacă, se liniștește, ca să-și reia existența identic. Sentimentul de rotație a vieții, așa cum se reface prin finalurile comediilor, sugerînd reluarea acelorași situații (tulburate o clipă prin neprevăzut), este inalterabil.“

O primă etapă a exegezei caragialiene la G. Călinescu cuprinde două manifestări esențiale : paginile consacrate scriitorului în *Istoria literaturii române...*, cărora li se adaugă numeroase referințe asociative, și eseu *Domina bona* (publicat în *Jurnalul literar*, 1947, nr. 2). Într-o privire globală asupra tipologiei scriitorilor români, alături de tipul literatului boier (Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu) și de tipul rural

(Eminescu, Coșbuc, Rebreanu), G. Călinescu conturează „tagma balcanicilor, a micilor târgoveți sau a boiernașilor, de obicei cu îndepărtat sînge grecesc ori vag peninsular, mai toți munteni : plini de nervozitatea emoției, dar incapabili de a o ține, spulberînd-o repede cu măscări și bufonerii, ascuțiți la inteligență, plebei dar pitorești în expresie, amestecînd folclorul sătesc cu tradiția mahalagească într-o producție plină de mirori grele și de arome”. Caragiale este un membru al acestei familii de „mari sensibili schimonosiți, bufoni de prea multă inteligență plastică”, în sînul căreia s-au strîns laolaltă pitarul Hristache și Anton Pann, Minulescu și Arghezi, Ion Barbu, Matei Caragiale, Urmuz și alții. Așezînd omul și opera într-o perspectivă conjugată, G. Călinescu obține o formulare sesizantă a subiectivității caragialești : „Prin sublimarea fondului său munteano-balcanic, Caragiale scoate un nastratinism, înrudit, deși pe altă linie geografică, cu acela al lui Creangă, devenind însuși eroul propriei lui literaturi, un personajiu proverbial”. Privit astfel, Caragiale își dezmințe reputația de mizantrop ; se constată că nu și-a strivit eroii sub ironii amare, că s-a apropiat de ei „din curată simpatie de comedigraf”, cu unii descoperindu-și chiar anumite afinități. În interpretarea atitudinii civice a scriitorului, G. Călinescu aduce o vedere inedită și pătrunzătoare : „Cu aerul de a critica liberalismul, Caragiale ironiza junimismul natural românesc, lipsa de încredere în puterile țării.” În *Domina bona*, ideea este reluată din alt unghi, observîndu-se că formula maioreșciană a formelor fără fond „trebuie radical reformată sau măcar aplicată just”. Lumea lui Caragiale „are un fond uneori haotic, fiind numai insuficientă stilistic, de unde comicul”. Cel mai bun exemplu îl dă Conul Leonida. Preocupat de probleme esențiale ale cunoașterii, prin teoria «fandacsiei» el „exprimă în termenii lui naivi neîncrederea în lumea fenomenală”. Totodată, tendința constantă de a depăși contradicțiile atestă din partea sa o conștiință dialectică, înzestrată cu noțiunea de

sistem. Nae Ipingescu „e un cartezian care pretinde oricărei propoziții să fie «clară și distinctă», să urmeze principiul evidenței și legile silogismului“. Exclamația „rezon“ semnalează că aceste cerințe au fost îndeplinite. La antipodul raționaliștilor îi aflăm pe mistici, care acceptă dogma fără a-și pune probleme. Unul dintre aceștia e Cetățeanul turmentat, pentru care „zeul sublim în absurditatea lui e guvernul“. O structură intermediară posedă romanticii, caracteristică în gândirea lor fiind „exprimarea absurdului într-un sistem logic, plecarea de la un termen irațional, afirmat mistic. Asta face Rică : «Domnule, Dumnezeu nostru este poporul : box populi, box dei !»“ În concluzie, pretinsa lipsă de fond nu se verifică nicăieri. „În cel mai rău caz fondul eroilor lui Caragiale este incoerența, care constituie totuși un conținut pozitiv, o tensiune a spiritului.“

O altă problemă abordată cu finețe de G. Călinescu este aceea a temperamentelor. Caragiale, observă criticul, „e nervos, sentimental, pasional, în general spasmodic, și toată această dispoziție a trecut în eroii săi cei mai cinici“. Trahanache, placid numai în aparență, din tact politic, prin structura lui autentică se revelă „un înflăcărat prieten, un Orest pentru un presupus Pilade“. Iritabilitatea altora, ca Jupîn Dumitrache, Cațavencu, Chiriac, este patentă. Totuși viața afectivă a personajelor nu cunoaște tulburări adânci. „Pentru a reprezenta o mare pasiune, eroinele ar trebui să aibă sentimentul culpabilității, pe care ele însă nu-l manifestă. [...] Starea lor socială e bigamia tihnită.“ În cazul personajelor masculine nu se poate vorbi de donjuanism, nici de sublimarea mistică a erosului. „Tipătescu, Chiriac nu iubesc, ci au doar relații. Un singur erou petrarchizează : acesta e Trahanache, care crede în inocență și fidelitate și apără femeia de calomnii.“ Gelos nu este, cum nu e nici Jupîn Dumitrache. Considerând femeile intangibile, „singura lor preocupare este ca nu cumva anume «bagabonți», prin purtări imprudente, să zdruncine dogma lor

morală în opinia altora“. Nici pe alte planuri ale vieții emoționale nu se înregistrează tensiuni persistente. Ambițiosului Cațavencu îi lipsește tenacitatea. „După câteva încercări ratate, se resemnează cu bonomie. El e labil în sentimente, lipsit de ranchiună, gata a pactiza cu adversarul. Toți eroii sunt astfel, afară de Agamiță Dandanache, care e tenace fiindcă e dur la minte. Labilitatea eroilor vine din inteligență.“

Sub altă zodie morală trăiesc personaje ca Lefter Popescu sau Cănuță om sucit, purtători ai sentimentului damnării. „Lefter suferă de anxietate, e în condiția tragică a scepticismului și nu-i trebuie mult ca să ajungă «pe culmile disperării». [...] El are hohotul sarcastic, vecin cu demența, pe care damnatul romantic îl scoate când își dă seama că a fost victima unei iluzii idealiste.“ Împreună cu Cănuță, damnat de tipul genial, îmbrăcat în veșminte mai sumbre, și cu Pristanda, damnat al veșnicei mediocrități, Lefter intră în familia de mai târziu a învinșilor — „o dovadă că în stil comic și mai degrabă înalt umoristic scriitorul studiază felurite destine“. În lumina acestor observații, G. Călinescu respinge părerea că eroii lui Caragiale ar suferi de platitudine și unidimensionalitate. „Întâi de toate, un erou care există în planul ficțiunii este principial complex. Eroul viu nu se prezintă adesea decît cu profilul, însă toate dimensiunile sale pot rezulta din contemplarea lui îndelungă. [...] În al doilea rînd, adîncimea eroului nu stă în complicație sau în excepție. [...] Complexitatea ori simplificarea este o chestiune de metodă artistică, și Caragiale însuși vede lumea aceleiași epoci cîteodată uscat academic, altă dată violent impresionist.“ Ideea caducității operei ca urmare a prefacerilor sociale este de asemenea combătută, susținîndu-se că eroii pot fi transportați în alte medii fără a-și altera esența. Ca vornic la curtea lui Lăpușneanu sau ca secretar al ministrului Lamartine, Pristanda „și-ar schimba timbrul ecoului, dar ar rămînea mereu un ecou“. Oglindind umanitatea într-un anume moment istoric, opera

lui Caragiale, „schematică și sugestivă“, vehiculează eroi universali.

Ultimul contur al părerilor lui despre Caragiale, G. Călinescu l-a trasat prin conferința sa din 1962 — un remarcabil eseu în care profunzimea intuiției e slujită constant de strălucirea expresiei.¹ Relevând prudhommismul eroilor caragialești, criticul se ridică la esență: „Monnier era un umorist, Caragiale este un clasic universal. O rezonanță prelungă arată că monstruosul unei epoci a fost turnat în bronz. Toți cei care au caragializat au copiat formal procedeele, scoțînd efecte facile. Le lipsește gîndul, gravitatea în veselie.“ O propoziție ulterioară vine să elibereze personajele scriitorului de învinuirea lipsei de umanitate: „Remarcabil este că omul e prezentat ca posibil bun, vițiat doar prin proliferarea țesuturilor morale maligne. [...] Prin ceva, toți țin de umanitate și sînt frații noștri rău conformați, născuți într-o societate întemeiată pe exploatarea omului de către om.“ Perfecțiunea artistică a operei („Caragiale este, în literatura română, unicul geometru“) suscită o încheiere cu sunet tulburător: „Numai în acest sens se poate încă vorbi de puritatea rîsului caragialian. Acea *vis comica* rămîne artisticește indemonstrabilă și inefabilă ca și umorul rossinian. Adevărurile spuse de el astfel sînt eterne și suave, în vreme ce, spuse de alții altfel, sînt confuze și triviale.“

Paginile pe care Tudor Vianu le-a consacrat lui Caragiale² evidențiază prin darul ei sintetic o definiție a viziunii scriitorului, consonantă cu opiniile exprimate anterior de către Zarifopol și Pompiliu Constantinescu: „Caragiale este un observator lucid și exact, dar materialul observațiilor sale nu rămîne niciodată în stare de pulbere infinitezimală, ci se adună

¹ Caragiale, *omul și opera. Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1962, nr. 2.

² I. L. Caragiale (Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, București, 1944).

în viziunile unor caractere tipice. Realismul tipic este formula lui artistică. Estetica lui coincide însă cu aceea a clasicismului numai pe porțiuni mărginite, căci — în lucrarea de reliefare a tipicului — el nu simplifică imaginea omului pînă a nu reține din ea decît singurele ei trăsături general-umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creațiilor sale stă omul social și numai într-un plan mai adînc, susținîndu-l pe acela, apare caracterul omenesc general.“ Se menționează în continuare, ca un element al adeziunilor clasiciste, „interesul exclusiv pentru om și nu pentru mediul lui material, pentru peisagiile sau lucrurile care îl înconjoară“. Cu referire la *Noaptea furtunoasă*, Tudor Vianu nu uită să remarce „curentul de participare cordială curgînd sub incisivitățile satirei“. Situat în ansamblul literaturii naționale, „Caragiale reprezintă o mare dotație clasică și realistă, o natură socială, volubilă și epicuree, însoțindu-se ușor cu semenii, mai întîi pentru plăcerea de a-i observa și de a surprinde tipicul în individual, un cetățean atent la stările de spirit ale patriei sale, pe care — studiind-o din unghiul mai îndepărtat al unui poet comic — a știut s-o înzestreze cu noi criterii în lucrarea de a se cunoaște și de a se rectifica.“

Autor de cercetări fundamentale despre viața și opera lui Caragiale, căroră — de-a lungul a trei decenii — li s-a devotat cu precădere, Șerban Cioculescu proiectează asupra comicului caragialesc lumina unei înțelegeri subtile și exacte. Unul din prilejurile folosite în acest scop este conspectul exegezelor negatoare, al căror aparat demonstrativ se spulberă prin detectarea principiului vulnerabil.¹ „Nu este adevărat — i se răspunde peste timp lui Pompiliu Eliade — că în teatru comedia de moravuri este sortită unei durate mai scurte decît comedia de caracter. [...] Comedia, fie de moravuri, fie de caracter, trăiește și este viabilă în măsura în care corespunde

¹ *Detractorii lui Caragiale*, *Revista Fundațiilor*, 1935, n-rele 10 și 11.

condițiilor interne ale teatrului.“ O severă punere la punct este rezervată lui Eugen Lovinescu, căruia i se reproșează între altele, referitor la paragraful consacrat lui Caragiale în *Istoria civilizației române moderne*, „o identificare — nejustificată sau în orice caz nedovedită, deoarece nu este sprijinită dialectic — a lucidității intelectuale cu întunecarea pătimașă a afectelor“. Obiectivitatea comediilor lui Caragiale, subliniază un studiu ulterior¹, „se sprijină pe conformitatea dintre modele și plămuiuri, fără ca prin aceasta să dovedească, așa cum susține d. M. Dragomirescu, un caracter netendențios“ ; „operele îndeosebi ale scriitorilor satirici ar rămînea cu totul neînțelese, atît în originea cît și în finalitatea lor, fără substratul împrejurărilor sociale care le-au stîrnit“. Despre semnificațiile largi ale operei se spune cu multă dreptate, în capitolul concludiv al sintezei biografice² : „Caragiale era un pedagog indirect, un «satiric», care dorea îndreptarea relilor și contribuia la adevăratul progres social, prin ironia sa incisivă. Comediile și *Momentele* lovesc peste individ, în alcătuirea socială, și nu vădese mizantropie. Caragiale nu și-a urît semenii și nu i-a disprețuit.“ Definitorie pentru el, se arată în continuare, este „secreta simpatie, aderența intimă, am spune aproape complicitatea afectivă“ față de o însemnată parte a domeniului său de observație, în zugrăvirea căreia scriitorul manifestă „o exuberanță care înlătură bănuiala de antipatie“.

Într-o perioadă mai apropiată, lui Șerban Cioculescu îi aparțin primele intervenții împotriva interpretării denaturate a operei lui Caragiale, rezultînd din traducerea sensurilor ei critice într-un limbaj lipsit de suplețe. Criticul reprobă „vi-ziunea încordat sociologistă“ care tindea să transforme personajele în „niște maimuțe-marionete, acționate de unicul

¹ *Aspecte sociale din opera lui Caragiale*, *Revista Fundațiilor*, 1938, nr. 3.

² *Viața lui I. L. Caragiale*, București, 1940.

resort volițional al ascensiunii sociale, de viermele ambiției¹. Respingînd „clișeu verbal al fustigației satirice”, analiza consacrată Conului Leonida îl definește ca pe un tip de o bonomie cuceritoare, în realizarea căruia „neasemuit de mlădiosul Caragiale a adoptat o metodă pe care realiștii secolului trecut au numit-o «subordonare la obiect» și care constă în prezentarea pură și simplă a personajului, cu limbajul, gesturile și tabieturile lui, fără ca el, autorul, să pară a lua nici un fel de atitudine în fața modelului”². Lui Jupîn Dumitrache i se relevă în alt rînd „licărul autentic de gingășie sufletească, prin care-și dezmințe porecla”; aceasta din urmă (*Titircă Inimă-Rea*) „inspiră filologului o meditație dezamăgită în marginea temei realiste (în sensul scolastic-medieval al cuvîntului) a puterii de sugestie a cuvintelor, reușind uneori să treacă înaintea evidențelor de ordin moral și să le întunece”³.

Recunoscînd în autorul *Scrisorii pierdute* un neprețuit aliat ideologic, vremea noastră i-a receptat cu plenitudine mesajul artistic, în alcătuirea căruia a deslușit mai limpede patriotismul constructiv și adîncimea realistă. Răstimpul ultimelor două decenii, în care se înscriu și contribuțiile mai noi ale lui G. Călinescu, Tudor Vianu și Șerban Cioculescu, a dat studiilor caragialiene o dezvoltare fără precedent. O preocupare fecundă în această direcție a manifestat Silviu Iosifescu, autor al unei ample introduceri la noua ediție a operelor scriitorului, precum și al suitei de studii reunite sub titlul *Momentul Caragiale* (1963). Ca o trăsătură esențială a noului stadiu calitativ marcat în literatura noastră de apariția lui Caragiale, criticul semnalează „puterea de sinteză”, „caracterul sistematic al satirei, care pătrunde în esența sistemului și atrage toate obser-

¹ *Probleme de regie*, *Gazeta literară*, 1957, nr. 14.

² „Conul Leonida față cu reacțiunea” într-o interpretare nouă, *Teatrul*, 1957, nr. 6.

³ *Varietăți filologice. În jurul lui Caragiale* (II), *Viața românească*, 1962, nr. 6.

vațiile în jurul fenomenului central“. În problema clasicismului caragialesc, se reamintește că „observația morală și cea socială nu pot fi separate la Caragiale“, se subliniază capacitatea scriitorului de a percepe mișcarea socială — împrejurare ce îl opune atemporalității promovate de clasicism, se remarcă în sfârșit că separația dintre comic și tragic, ilustrată de o parte a operei, nu se păstrează pînă la capăt. („Unitatea tragi-comică din tipologia micului burghez a cerut artistului cuprinderea globală a celor două aspecte și nuanțarea comicului.“) Concluzia este că autorul „a reținut din viziunea clasică ceea ce răspundea unui tip de inteligență iubitoare de claritate și echilibru“. În precizarea timbrului specific al operei, o privire lucidă înlătură semnul egalității dintre veselie și tristețea disimulată : „Nimic n-ar fi mai depărtat de anti-romanticul Caragiale decît dacă l-am drapa în mantia pate-ticului care ricanează pentru a-și ascunde lacrimile.“

Numeroase studii publicate în anii din urmă vin să aducă lumini inedite într-unul sau altul din sectoarele operei.¹ În condițiile actualei dezvoltări a științei noastre literare, cercetările caragialiene pot aspira la o continuă adîncire. Timpul poartă în sine noi făgăduințe, singura ipoteză exclusă de el fiind epuizarea materiei de studiu. Căci primenirea neîncetată a unghiului de recepție însoțește în mod firesc palingenezia marilor opere.

¹ O listă aproape completă a lor, însoțită de note analitice, în lucrarea lui Petrică Marin : *Ion Luca Caragiale*. Bibliografie de recomandare. București, 1964.

„Sunt vechi, domnule“, spunea Caragiale, sprijinindu-și declarația și prin constante dovezi de simpatie față de opera înaintașilor. O mare admirație pentru „neprețuitul Anton Pann“ l-a îndemnat să-i reproducă numeroase bucăți în publicațiile pe care le-a condus și să împrumute de la el motivele unor compuneri proprii. Cercul *Convorbirilor critice* păstra neuitată amintirea unei seri în care Caragiale îi fermecase pe toți participanții cu entuziasmul său pentru *Povestea lui Moș Albu*¹. Aceeași prețuire a manifestat-o pentru „clasica bonomie orientală“ a lui Cilibi Moise. *Pildele și apropourile* acestuia, mărturisește scriitorul, „au făcut multă plăcere copilăriei mele ; cu ele am petrecut multe seri într-adevăr încântătoare, pe atunci când începusem să știu citi, și poate nu puțină influență a avut acea citire, și dînsa, asupra spiritului meu“².

¹ Vezi M. Dragomirescu, *Critică*, II, București, 1928, p. 132.

² *Epoca literară*, 13.V.1896. Vezi *Opere*, 4, p. 230.

Cu deplină înțelegere, de loc sinonimă cu indulgența, a privit Caragiale creațiile de început ale dramaturgiei românești. „O piesă cît de primitivă — socotea el — poate fi foarte frumoasă, precum o piesă cît de modernă poate să fie, din contră, foarte proastă. Autori care au rămas clasici, și vor încînta lumea totdeauna, sunt, din punctul de vedere al tehnicei și al facturii, foarte primitivi, și autori moderni, a căror factură a atins culmea rafinării, trec unul după altul, avînd fiecare o clipă de succes, și după aceea se duc să se-nece în adîncul uitării.“ În spiritul acestor considerații, lucrări dramatice ca *Muza de la Burdujeni*, *Poetul romantic* sau *Cinel-Cinel*, despre care un ziarist declarase că „oricum ar fi jucate nu ne interesează“, primesc din partea lui Caragiale o apreciere favorabilă : „cele trei bătrîne piese de cari e vorba, deși primitive, sunt foarte bune, în orice caz mult mai bune decît multe altele tinere“¹. Recitit la Berlin, teatrul lui Alecsandri îi deșteaptă o admirație proaspătă : „e mare de tot“². Cu multă satisfacție reia, în aceeași vreme, lectura lui Iacob Negruzzi³. Cea mai concentrată expresie a preferințelor sale beletristice, Caragiale a dat-o alcătuiind sumarul *Epocii literare*. În cele trei luni de apariție, revista a acordat un spațiu larg reproducerilor din vechi autori. Proza se află reprezentată prin Dinicu Golescu, C. Negruzzi (*Au mai pățit-o și alții*), Cilibi Moise, N. Filimon (*Nenorocirile unui slujnicar*), Hasdeu (*Micuța*), iar poezia satirică prin mai multe bucăți ale lui C. Bălăcescu, Gr. Alexandrescu și Anton Pann.

Dincolo de evaluarea acestor mărturii, a căror listă se încheie foarte curînd, a vorbi despre tradițiile comicalui caragialian înseamnă în largă măsură a face istoria rîsului românesc. Nici unui alt scriitor nu i s-ar putea găsi un număr

¹ Ceva despre teatru, *Epoca*, 13.XII.1896. Vezi *Opere*, 4, *Note și variante*, p. 601—602.

² I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, p. 121.

³ Vezi *Opere*, VII, p. 123.

mai mare de precursori, așa cum nici o altă sinteză artistică n-a fost vreodată mai organică și mai spontană. Tipul de creator al lui Caragiale diminuînd însemnătatea reminiscențelor livrești (în afară de cazul cînd am numi astfel și întipăririle auditive ale omului de teatru), afinitățile multiple care îl unesc cu înaintașii capătă dintru început semnificații mai adînci. Ele vorbesc despre apartenența la același flux istoric a realităților abordate și despre înrudirile de structură ale opticii artistice, tinzînd sub amîndouă unghiurile la reconstituirea unor forme de manifestare a specificului național.

În zorii literaturii noastre moderne, primele întrupări ale genului comic se suprapun celor dintîi exerciții de caracterologie, îngemănare menită parcă să confirme teza bergsoniană care susține că într-un anume sens, adică sub specia automatismului, orice caracter este comic. Încă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, poetul moldovean Matei Milu dovedea, prin *Gîciturile* sale, o vocație incipientă de moralist clasic. Iată tipul prezumțiosului cu succese imaginare: „Un ipo-chimen are casă, / Dar nu și masă, / În toate fimeile să îndrăgește / Și la dînsul nime nu gîndește, / Șuieră neconținut / Și umblă înțăpenit, / În cărți să se gioace iubește / Și că cîștigă să fălește. / Gîci acesta cine este?” Iată-l și pe arogantul fără avere: „Altul este înalt, / La gît zugrumat, / Cu capul pe spate, / Cu nările umflate, / Mari lucruri grăiește, / Pe nime nu socotește, / Foarte înfumurat, / Cu samur îmbrăcat, / Fără nici o stare, / Casă nicăiuri n-are, / Nimăruî nu mai plătește. / Gîci ș-acesta cine este.” Se mai înfățișează „o babă cu fumuri de frumoasă”, care „să pudruiește și sulimenește”, fiind pe deasupra „zavistnică, clevetitoare”. Siluetele astfel schițate nu așteaptă decît un gest pentru a însuflă laolaltă mișcarea unei comedii. Un savuros tablou de moravuri cuprind versurile lui Matei Milu *Asupra istericalilor*: „O boală nouă ivită, / În modă acum ieșită, / Stîrnită de floane / Ce-i zic istericale. / Această patimă gre-

cească / La țigance este firească. / Iar grecele o au de gingășii / Să se zbuçiume ca d-epilepsii. / Apoi și din moldovençe, / Ca să samene a grece, / Și ele să fac c-amețâsc, / Să zbuçiumă și să slutăsc, / Socotind ca să arate delicate, / Fără pricină, de orice cad leșinate, / Să afumă cu pene / Pe supt nas, ochi și gene.“ Ca remediu, se recomandă o bătaie strașnică. Dacă nu ne înșelăm, este cel dintâi ecou comic al conflictului dintre bărbați și femei, generat de sporita receptivitate la modă a acestora din urmă. Plin de umor incisiv este portretul paharnicului Lazu, tip de avar cu o vie culoare de epocă și totodată primă întruchipare a „provințialului“ : „Vrut-au și pah[arnicul] Lazu să să îmbrace, / Deci gustul nu-i lipsește, / Punga nu-l embodisăște [=împiedică], / În ieș să ivește, / Pe ulița mare să trezește, / Cu 15 lei cheltuială / Să facă pombă și fală. / Intră în sultan mezat, / Cumpără un șlic alb lat, / Banița în cap își trîntește / Și singur să fudulește ; / Iar ca să nu fie strănțuros / Îș întoarce bernevicii pe dos, / iar antereu și caftan / Are din zilele lui Cehan ; / Dar conteș din zilele cui / La letopiseți nu-i.“

Un alt avar, recrutat de asemenea din boierime, pune în scenă *Comedia banului Constantin Canta, ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucoș*, ieșită din colaborarea lui Costachi Conachi, Neculai Dimachi și Dimitrachi Beldiman. Sfaturile pe care Cavalerul Cucoș le dă vizitiului său Jompa au accente molieresti : „Caii mei îs gingași tare, / Nu le da multă mîncare. / [...] Tot temeiul stă-n săceală, / Nu în multa cheltuială. / Știu aceasta di pi mine / Că nici pic nu-mi merge bine, / Măcar orișice-oi mîncă, / Dacă nu m-oi cheptăna.“ Rămas singur după ieșirea vizitiului, Cavalerul se tînguiește : „Doamne, cît am cheltuit / Cu drumul care-am venit. / Trei părăle pentru mine, / Pre săminți și pe masline. / Una Jompei de chitan / Și feciorului un ban, / Căci acesta-i pre bun om, / La mîncare iconom. / Ce rămîne de la mine / Îi ajunge numai bine.“

Amplă galerie de portrete în gustul clasic, *Caracterurile* lui Mumuleanu cuprind nu puține momente de comedie. *Lingușitorii* se înfățișează în zorii zilei la ușa celor mari, pășesc cu neputusă grijă, dau sfaturi servitorilor. Când cei mari se deșteaptă, lingușitorii pătrund în odaie cu un aer de adânc respect și se întrec în servicii de tot felul : ridică basmaua căzută, simulează ștergerea hainelor, „o muscă de văd gonesc“. După sfârșitul gătelii, încep bîrfa, prilej de a-și pune la cale interesele. Dacă cei mari pleacă în oraș, lingușitorii îi sprijină de subțiori la coborîrea scărilor. Pe copiii potentatilor îi sărută și-i răsfață cu gingășie feminină, neomițînd a face doicilor recomandări de ordin igienic. *Muierile*, ahtiate de modă, își constrîng soții la cheltuieli nechibzuite. „Unde văd tineri galanți, / Frumoși, modiști, figuranți, / Ele de tot nebunesc, / Mai tare să izmenesc.“ În adunări, colportează cu aprindere : „Știi cutare ce-a făcut, / Chiar eu însum l-am văzut. / Alta iar, am auzit / Cutare ce-ar fi vorbit. / Alta iarăș, și eu știu, / Să vă spui, taină n-o ții, / Știi cutare c-are-amor / Cu-al cutăruia fecior ?“ În sfîrșit, ca demne străbunice ale Ziței, se delectează citind „romanțuri ce le smintesc“. *Nobilul vechi și sărac* umblă de colo pînă colo cu un hrisov ros de molii, invocă mereu vitejia moșilor săi și pretinde slujbe înalte, prefigurînd astfel mentalitatea lui Dandanache. Lăudăroșii vorbesc despre întinsele lor relații în lumea aristocratică, se plîng că nu pot face față tuturor invitațiilor, poartă în sîn bilețele și suveniruri de amor. „Cu alți iar cum să-ntîlnesc, / Ceva noveli le vorbesc ; / Spun că astăzi unde-am fost, / Este om mare, nu prost, / D-acolo eu le-am aflat, / Să fii bine-ncredințat. / Prin novele ei găsesc / Chip cu care să fălesc ; / Arăt că-s de toți știuți / Și de cei mari cunoscuți.“ Similitudinea cu *Amicul X...* devine aici bătătoare la ochi. Între Mumuleanu și Caragiale distanța este mare, însă drumul care-i unește se lasă întrezărit.

Anticipări mai substanțiale ale duhului caragialesc nu vor întârzia să se ivească, o dată cu înclinarea progresivă a balanței în partea comicului de moravuri. O pitorească figură de boier retrograd se desprinde din paginile prefetei lui Gr. Pleșoianu la o traducere din Marmontel (*Aneta și Luben*, București, 1829). Plictisit de sfaturile unui dascăl care-i laudă foloasele învățaturii, boierul izbucnește : „V-ați găsit voi acum mai isteți să îndreptați lumea cu umăru ; vă împrotiviți tuturor, ca cînd numai voi mîncăți sărat. Du-te, du-te, frățico, du-te și mă lasă că-m vine istericò, du-te. Păcat de tinerețele tale ; îți pierzi vremea cu fleacuri, învățînd că pămîntul se-nvîrtește, iar nu soarele, că e în aer, iar nu pe apă, după cum zice Scriptura. Înfige-te, rumâne, la treabă, nu umbla cîrmînd încoaci și-ncolo, alătură-te pe lîngă vrun boier să aibi și tu o ușă deschisă, învață praxis ca să te faci mîine-poimîine un condicar, apoi sameș și celelalte care te fac să fii în rîndul oamenilor și-al boierilor, iar nu într-al flaitărilor.“ Ostilitatea față de progres îmbracă, după cum se observă, haina cumînțeniei și a înțelepciunii omului vîrstnic, hazul sporind prin revărsarea paremiologică : „Nu umbla derbedeu tăind cîinilor frunză“, „Cu minciuni d-astea nu roșești tu ouă“, „eu sînt acum om întreg, cernut și pîn sită și pîn ciur“ etc. În condiția socială a lui Sandu Napoailă, boierul îl evocă într-un fel și pe Jupîn Dumitrache, al cărui dispreț pentru „scîrța-scîrța pe hîrtie“ se întoarce aici asupra dascălului : „Auzi, auzi, cine îm spune mie că e învățat ! Ąla care vorbește cu toți copiii !“

În altă parte a prefetei, aflăm o scenă conjugală reconstituită monologic, în maniera cultivată de Caragiale în unele *Momente* (vezi, de pildă, *De închiriat...*). Pornită pe un trai luxos, femeia și-a tocat toată zestrea. „Pe urmă, — neică, fă-m cutare, — soro, acum nu poci, că n-am de unde, pînă n-oi intra și eu în vrun husmet. — Fă-m, nene, c-apoi de nu, singură îm fac. — Soro, n-am, crezi-mă. — Să te crează

Dumnezeu ! Ce fel n-ai ? Eu nu-ți cer de la tine, ci din zestrea mea. — N-am, soro, n-am. Zestrea s-a cheltuit. — Cee ! Eu nu știu, dă-m zestrea încoaci. Eu cu zestrea mea poci să-m iau alt bărbat care să-m facă ori cîte-i voi cere. — Ce zestre ! Zestrea ai cheltuit-o dumneata cu salopuri, rochii, caleșcii și altele. — Ce ziici ! dar cee, să-ți robesc eu ție și să-mbrac de la mine ! Hai ! calicule ! Te-am făcut om cu zestrea mea. Te-am scos la lume dintre proști, moșiculi ! Ş-apoi mai ai gură să-m răspunzi ! Dă-m zestrea încoaci, că te ia dracu ! Te bag în pușcărie ş-acolo te mîncă viermii...” (Mai urmează, ar zice Caragiale, cîteva „vorbe triviale incapabile a vi le reproduce“.) Autenticitatea perfectă a replicilor, gradația susținută, notarea exactă a intonației, proiectîndu-se pe fondul mimic al monologului, dau naștere unei acute impresii caragialești.

Eforturile de constituire a repertoriului dramatic original, desfășurate cu precădere pe terenul comediei de moravuri, i-au deschis acesteia perspectiva unei largi dezvoltări. De-a lungul mai multor decenii, contrastele de tot felul, legate de amploarea fără precedent a prefacerilor sociale, vor pune la îndemîna autorilor comici un material inepuizabil. Privirea se îndreaptă în primul rînd spre efectele rizibile ale adaptărilor superficiale, ivite din conformism mecanic sau din tendința de „declasare ascendentă“ în care Ibrăileanu definește motivul comun celor mai multe comedii ale veacului trecut. Tipurile și conflictele fundamentale se lasă descoperite chiar de la prima scriere notabilă, *Comodia vremii* a lui Costache Facca. Coconul Ianache, boier bătrîn, este refractar noului mod de viață promovat de fiicele sale : „N-auzeai mai înainte bonton, ceai și pălării. / Acum cine le mai scoase, n-ar mai fi nici pă pustii. / Văd bine că n-avem stare și șădem la maala, / Ş-o țin una tot pă mare, zi și noapte dandana.“ Fetele, Luxandra și Elenca, discută despre modă într-un jargon invadat de termeni galici : „Ah ! mă șer, să-mi vezi mantela,

mai suplim, mai lucru fen, / O dublură-nfricoșată și față
amur san fen.“ Ele primesc vizita unor tineri, prilej pentru
a schimba amabilități în același stil („Madmazel, cu plecă-
ciune !“, „Părdon că ne-ați găsit astfel într-atîta neglijă“,
„Anșante de vu voar...“) și pentru a pune la cale „de peti je
inosan“. Amuzantă este, în problema educației fetelor, atitu-
dinea duplicitară a mamei. Reproșurile bărbatului le primește
plecînd capul : „Așa, frate, ai dreptate, dar te-ascultă ci-
neva ?“ Însă cugetul adevărat și-l arată răspunzînd compli-
mentelor unui musafir : „Bunătatea dumitale... Cu toate astea
gîndesc / Că li-or fi educaționul leit ca un franțuzesc. /
Fiindcă toată maalaua vede ce fel ne-am silit, / Cît am făcut
pentru ele și ce bani s-au cheltuit. / Apoi le-am scos și la
clupuri, la masche, la nobil bal, / Ș-acum vor să mai învețe
cum să-nalice pă cal.“

Pe decalajul de mentalități între generații e construită și
comedia lui C. Bălăcescu, *O bună educație*. Eliza, fiica ne-
guțătorului Briganovici, „procopsită, educaționarisită prin
pansioane“, primește pe ascuns curtea tînărului Galantescu.
Limbajul îndrăgostiților e desigur franțuzit : „Scumpul meu
Alec, pardon, monșer. Iartă că te-am asuprit, că ți-am făcut
o mare nedreptate, îndoindu-mă un secund numai de nepre-
țuitul tău amor ; văzînd ceasul că trece și tu nu mai vii, mii
de supsonuri mi-a trecut prin idee relativman la dragostea
ta.“ Surprinzîndu-l pe Galantescu noaptea în odaia fetei,
Briganovici întreabă negustorește : „Ce fel de vizită e asta,
pe cînd toate prăvăliile sunt închise ?“ Galantescu dă să sară
pe fereastră, spre spaima bătrînului, care-i poruncește jupî-
nesei să-l scoată pe unde intrase : „Vezi încai, cată acum și
mi-l treci binișor prin vamă. Vezi să nu ne mai simță și piața
și să ne perdem credetul.“ Briganovici vrea s-o mărite pe
Eliza cu prezidentul de tribunal Mazarescu, om vîrstnic, după
principiul că „totdauna marfa cea nouă și mai proaspătă să
se amestice cu cea de moda mai trecută, ca să se facă debitul

mai lesne și mai bine pentru toți“. Fata va fugi firește cu Galantescu, pentru ca finalul piesei, stîngaci în chip molieresc, să împace pe toată lumea, descoperindu-se că Alecu este fiul prezidentului. Comedia prefigurează într-o măsură universalul *Noptii furtunoase*, prin parțiale suprapuneri de contur între Briganovici și Jupîn Dumitrache, Eliza și Zița, Galantescu și Rică Venturiano.

Locul lui Alecsandri în rîndul precursorilor lui Caragiale este bine statornicit. Ibrăileanu în *Spiritul critic*, Lovinescu în studiul său din 1912, G. Călinescu în *Istoria literaturii* au trecut în revistă toate înrudirile notabile, de la tipologie pînă la replică. Tematic, filiația se poate sprijini pe două repere esențiale: asimilarea culturii apusene și moravurile politice. Sub primul aspect, contribuția lui Alecsandri la surprinderea manifestărilor ridicole ale procesului de adaptare se cristalizează mai cu seamă în *Iorgu de la Sadagura*, *Chirița în Iași* și *Chirița în provincie*. În Cucoana Chirița și Gahița Rosmarinovici, ca de altminteri și în Caliopi Busuioc a lui C. Negruzzi, Ibrăileanu identifică Zițele epocii respective. În comedia politică, creația lui Alecsandri înregistrează două momente importante: unul anterior revoluției de la 1848 și ilustrat prin *Iașii în carnaval*, celălalt după Unirea principatelor, cînd scriitorul compune cînticelele comice despre Clevetici și Sandu Napoila (personaje ce reapar în *Zgîrcitul risipitor*) și *Rusaliile*. În această din urmă etapă, accentele caragialești devin frecvente. Clevetici, asemeni lui Farfuridi, vrea „respectul Convențiunii cu condițiune de a fi schimbată în totul“ și făgăduiește alegătorilor, într-o cadență cațavenciană, că va apăra „libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia, Convențiunea, drepturile naționale, garda națională, partidul național și celelalte...“ O tiradă asemănătoare pronunță Tribunescu în *Zgîrcitul risipitor*, în vreme ce Clevetici îl apără de obstrucții: „Nu întrerupe oratorul, domnule!“ Răzvrătescu perorează

În fața sătenilor despre sufragiul universal, pe care aceștia îl interpretează ca mai târziu Ipingescu. Un tip din familia lui Mitică se arată Gură-cască om politic, care constată că „orizontul politic s-a posomorât“, „timpurile sînt grele, politica Europei așa și-așa...“ și se plînge că profețiile lui au rămas fără ecou : „Apoi dă ! cum n-or merge trebile anapoda, dacă nime n-a voit să m-asculte ?... Nu le-am spus-o de o mie și mai bine de ori ?... Le-am strigat chiar în Cameră : «Deschi-deți-vă ochii... fiți cu chibzuială... aveți tact politic etc.» Aș ! Vorba ceea : vîntul bate, cîinii latră... Și acum așa e că am ajuns de malul rîpei ?“

În sfera comicului de situații, în afară de sugestiile pe care *D-ale carnavalului* le putea culege din *Iașii în carnaval*, o vădită similitudine, relevată de G. Călinescu, leagă *Noaptea furtunoasă* de *Kir Zuliaridi*. Personajul cu acest nume, arnăut cărunt, suspectînd fidelitatea soției sale Afrodita, e veșnic în stare de alarmă și-și execută rondurile de noapte cu scufia în cap, cu lumînarea într-o mîină, cu șuşaneaua în cealaltă și cu iataganul în dinți. Pătruns în casa grecului cu intenții inocente, spișerul Papă-lapte stîrnește o panică teribilă și o hăituială în toată regula. Kir Zuliaridi aleargă nebun prin toată casa, căutînd în dulapuri și băgînd bățul pe sub mobile. Încercările spișerului de a se salva se izbesc, ca și ale lui Rică Venturiano, de complicate probleme topografice : „*Afrodita* — Nu pe-acolo, domnule ; nu pe din față, ca să nu te-ntîlnești cu dumnealui. *Papă-lapte* — Da pe unde ? *Afrodita* — Pe-aici... pe scara din dosul casei...“ Soluția se dovedește însă ineficientă : „*Papă-lapte* — O închis curcanul dracului ușa de-afară care dă pe scară, și de-un ceas acum tremur prin întuneric... ia colê... *Afrodita* — O închis-o și pe asta cînd o venit ?... apoi nu mai ai pe unde ieși. *Papă-lapte* (scăpătîndu-se din picioare) — Elei !“ Rămas închis în casă cu Afrodita, Papă-lapte exclamă : „Nu te spăria... că-s tînăr cu educație... calfă de spișer... și supusă slugă“. În ordinea

unor detalii comune se înscrie și faptul că atât Papă-lapte, cât și Rică Venturiano își uită bastoanele pe locul primejdiei, iar după lămurirea lucrurilor amândoi vor deveni cumnații soților geloși.

O paralelă mai amplă între Alecsandri și Caragiale ar putea depăși sfera apropiierilor directe, spre a urmări evoluția progresivă a artei dramatice sub aspectul obiectivării tipurilor, al autenticității expresiei, al utilizării unor procedee comune (de pildă, numele caracteristice sau formula constantă) și al inovațiilor pe acest tărîm. Riscul de a supraevalua influența lui Alecsandri în dauna altora trebuie totuși evitat. Alecsandri este desigur cel mai prestigios înaintaș al lui Caragiale, dar de aici nu rezultă că ar fi și cel mai tipic. Dincolo de deosebiri de nivel artistic, cele două opere diferă profund, în substanța lor intimă, prin atmosfera specifică, prin tonalitatea rîsului, prin temperamentul creator pe care îl exteriorizează. Priviți din acest unghi, micii comediografi munteni din deceniile 5 și 6, discipoli și emuli ai lui Alecsandri, manifestă netăgăduit o înrudire mai strînsă cu duhul lui Caragiale. Lucrul se datorește în parte și elementelor specific regionale, aerului muntenesc caracteristic, înregistrat ca atare de istoria literară. N. Iorga scria în acest sens : „Mai vioi, mai iuți, de un spirit mai arzător și mai potrivit pentru răsplată și răzbunare, scriitorii din principatul muntean se deosebesc de moldoveni, a căror glumă se joacă în loc să atace și zîmbește tuturora, în loc să-și facă rîs de cineva sau de un lucru bine hotărît“¹. Iar G. Călinescu spunea, cu referire la cronică pitarului Hristache : „Genul ei este humorul și locul Muntenia, al cărei spirit se dezvăluie treptat prăpăstios, răzbunător, inventiv în polemică, miticist, minulescian“².

¹ *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, II, București, 1908, p. 75.

² *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 57.

Apropierile spirituale capătă temeuri și mai adânci în cazul unor scriitori legați de Caragiale chiar prin arborele genealogic. Cu Costache Caragiali comedia reia și extinde inițiativa lui Bălăcescu în explorarea mediului negustoresc și meșteșugăresc al mahalalei bucureștene. Acțiunea piesei *O soare la mahala* se petrece în Dobroteasa, iar *Ingîmfata plăpămareasă* ne strămută în mahalaua Vergului. Conflictul e cel clasic, între bărbații refractari modei și femeile intrate în hora progresului : „Ș-apoi ia zi ceva daca poți — se tînguie Cononu Anastase —, că-ți sar în cap muma și fata, îți strigă în ochi că ești bursuc, că ești urs sălbatec și că le pricinuiеști nenorocirea. Poftim, astăzi iar dandanale, iar mascaralіcuri, secături !“ (*O soare...*). Chir Pencu plăpămarul tolerează o vreme fumul soției sale, Ancuța, care și-a orînduit o cameră în chip de salon și se ține de baluri, de sindrofii, de plimbări cu birja la șosea, trăgînd-o după sine pe nepoată-sa Ileana. Aceasta se desfată citind istoria lui Arghir și-l respinge pe Stoian, calfă a plăpămarului, care-i amintise planul căsătoriei lor : „Ia-ți o mojiцă ce chiar ca tine / La varză acră a pritocit, / Iar nu o fată ca d-alde mine / Ce în romane s-a pricopsit“. De tot hazul este inițierea Ilenei în tainele limbii franceze, tot prin grija mătușii sale : *Ancuța* — A vu suhăt [= à vos souhaits] ! Asta-i franțuzește. *Elena* — Avu suhăt. Frumoasă limbă ! Săraca, face pe om altfel. Dar ailantă cum îi mai zici ? *Ancuța* — Vus es contante, chel bunioare ! *Ileana* — Vezi, uite, aci seamănă vreo două cu românește. Chel... Zicem și noi, chel ! Bunioară, asemenea. Poftim : bunioară chel... Chel bunioară. *Ancuța* — Așa, dar la dînșii chelu nu e ca la noi.“ Sosesc în vizită Petrache și Anghelache, doi tineri cunoscuți în ajun la bal, de fapt slugi boierești ce s-au travestit în cavaleri la modă. Petrache o pețește pe Ileana în numele amicului său și cere numaidecît să-i vadă foaia de zestre. Rămași o clipă singuri, impostorii sînt cuprinși de presimțiri sumbre : „Să nu ni să facă vrun furluz prin păr,

ca mai dăunăzi la Dobroteasa, cînd ne făcură scăpați... Ș-acolo tot plăpămari era. Ei, bată-i Dumnezeu, dau cu 30 de pumni odată, că au cîte cincisprezece și douăzeci de calfe, tot unul și unul. Se joacă cu omul ca cu mingea. Aidi să plecăm franțuzește.“ Din păcate, e prea târziu. Surprinși de chir Pencu și de Stoian, care le demască identitatea, sînt croiți și îmbrînciți în uliță cu vorbe tipic caragialești : „Afară ! Afară, papugiilor !“ Finalul aduce o neverosimilă pocăire a Ilenei, care acceptă să-l ia pe Stoian. Ancuța rămîne însă neclintită în dorința ei de a fi cucoană. „Lăsați-o în pace — spune Pencu —, îi știu eu doftoria. Frînghia udă să trăiască.“ De notat amănuntul focului izbucnit la biserica Amzei și pe care plăpămarii se reped să-l stingă, o viitoare mică obsesie a lui Caragiale, care va introduce un incendiu la chirstigieria lui Jupîn Dumitrache în prima versiune a *Noaptea furtunoasă*, altul — aluziv — în *Scrisoarea pierdută* (Pris-tanda declară că era „prăpădit de ostenit de la foc“), ca să nu mai vorbim de motivul central al schiței *Temă și variațiuni*.

Un caz rar de răsturnare a raportului obișnuit, prin trecerea pe seama femeii a măsurii și bunului-simț, ne întîmpină în *Beția politică* (*Zaraful politic*), comedie cu cîntece în 2 acte din repertoriul lui Costache Caragiali (Biblioteca Academiei, ms. 2969), semnalată de G. Călinescu¹. Chir Hristea Zarafu din ulița Cavafii vechi umblă să se facă deputat (acțiunea e situată după Unire), dezaprobat întru aceasta de soția sa Raluca : „*Hristea* — Taci, nevastă, că tu nu știi ce va să zică politică... peștele mare cu mămăligă mică se prinde. *Raluca* — Ei bravos ! tu și politică... [...] Dar ce fel de deputat vrei să fii cînd tu abia știi să socotești și să ții cheltuielile cu chiu și cu vai. *Hristea* — Asta nu face nimica, să mă iscălesc știu,

¹ *Studii și cercetări de istorie literară*, Editura tineretului, 1966, p. 49—50.

și acolo nu trebuie multă carte, n-am decît să urmez ca unii din ei, adică să ridic mîinile-n sus cînd cere trebuință și să șez pe bancă asemenea.“ Prin slujnica Luxandra, candidatul la deputăție sondează opinia publică : „*Hristea* — Ce spui, fa, și ce mai vorbea ? *Luxandra* — Ce mai vorbea ? *Hristea* — Da, da ! *Luxandra* — Ei, ei, d-le, cînd îi auzi te iei cu mîinele de păr... criminal nu glumă... *Hristea* — Zău, ce spui, soro ! dar ce să vorbea ? *Luxandra* — Spunea că pe ăla să-l alegem noi de deputat, un zgîrcit, un ticălos... *Hristea* — Ai ! Ai ! *Luxandra* — Dacă te superi, nu mai vorbesc. *Hristea* — De, de, spune... dar știi, mai ocolește și tu, fii după modă, înjură cu politică... nu așa cu toporu ca unii din jurnaliștii de azi. Ai, ce zicea ?... [...] *Luxandra* — Mai spunea că ce, gîndești că ei a uitat de faptele trecute ? [...] Cum ai gîndit c-o să fie ei așa de proști să aleagă un om care-și schimbă căciulile pe fiecare zi după moda ce este-n țară, azi cu liberalii, mîine cu muscalii... [...] *Hristea* — Și așa zi, ai ? Mă face litograd... bravos...“ Cum lesne se observă, limbajul abundă în „caragialisme“.

Destule accente de acest fel cuprind și încercările dramatice ale lui Iorgu Caragiali, majoritatea rămase în manuscris. Comedia în trei acte *Criza, luxu și progresu* (Biblioteca Academiei, ms. 2971) dezvoltă o temă tradițională. Lui Chir Raicu, bogasier într-un târg oarecare, nevasta îi toacă averea la București, fata aflîndu-se tot acolo la „pansion“. În vremea asta toți negustorii se plîng de chesat (criză). Un tablou tipic este lectura ziarului : „*Raicu* — Măi, adu-mi gazeta să mai cetesc politica. (*Băietu aduce ; citește comic :*) America ; unde este Napoleon împărat. Bre ! bre ! auzi d-ta. 200 mii de francezi merg să bată pe papa de la Roma, ș-apoi o să treacă în Țara Românească. Ei, dă-o încolo, nu-mi place asta, adică, să-mi mărturisesc păcatele, îmi place politica, dar nu înțeleg

vorbele ale stricate de loc. *Țîntaru*¹ mă înnebunește, să fie blagoslovit osul celuiia care l-a născocit, că știu că încalte biciuiește pe toți a dracului.“ Șansoneta *Clencea advocatu*, compusă și executată în 1863 (ms. 2977), fixează silueta unui înaintaș al lui Cațavencu : „Cu portofelul mare, / Cu condica-n spinare / Și limbă de-advocat, / Îndată îți faci stare, / Te faci și deputat. / Să strigi, să urli multe / La cine-o vrea s-asculte / Acea ce vorbești, / Minciuni mari și mărunte / În termeni latinești.“ Un alt personaj, *Aspirant la deputăție* (ms. 2975), pretinde a fi deputat ca unul ce are „drepturi mari din martirizarea veteranarilor de la '48“. În comedia *Năbădăile politice* (ms. 2970), la ridicarea cortinei toate personajele aflate în scenă citesc câte un ziar : *Unirea, Românul, Reforma, Nichipercea*. Un schimb de replici reține atenția : „*Trăncănescu* — A ! Când Europa întreagă, d-le, privește la noi cu un ochi amerințător asupra noastră. *Serdariu* — Dar ce, acum pretinzi că Europa este chioară, de se uită cu un ochi... hei ! hei ! bine ar fi să-i deschiză pe amîndoi.“

Prin legăturile strînse pe care, mai ales în adolescență, Caragiale le-a avut cu cei doi unchi ai săi, cunoașterea lucrărilor dramatice menționate mai sus intră în sfera unor largi probabilități. Chiar în lipsa contactului direct cu o scriere sau alta, ceea ce în chip vădit nu i-a rămas străin este spiritul lor comun, care străbate de altfel, în diverse proporții, și opera altor comediografi ai timpului, cum au fost C. Halepliu, I. Dimitrescu, I. M. Bujoreanu și alții. Comedia *Cumplitul amăgii sau izvorul demoralizației* a lui C. Halepliu (București, 1847), plasînd acțiunea într-o mahala a Bucureștilor, lărgeste galeria bărbaților refractari inovației prin figura boierului Udrea, tip de zgîrcit cu unele reminiscențe molierești. Slujitorul său se luptă zadarnic să-i smulgă bani pentru hrana cailor, care

¹ Revistă satirică ce apărea în 1859, ceea ce îngăduie datarea aproximativă a piesei.

de foame rod scîndurile ieslei ; pînă la urmă unul din ei moare, iar Udrea poruncește să i se scoată potcoavele, iar pielea să se jupoaie și să se vîndă în tîrg pe cel puțin doi galbeni. Avînd un oaspete la masă, îl hrănește cu fasole de post, sub cuvînt că el nu se abate din lege. Ca să nu fure slugile din cașcaval, pune pecete pe locul de unde a tăiat o felie. Mare cheltuială i-a pricinuit fiică-sa Marița : „Stau de mă gîndesc singur de becisnicia mea, cum mă înșelai de dădai atîția bani la panțion.“ Sau : „Afurisita de fie-mea, de cînd a venit de la panțion, nu mai va să mănînce dumneaei pe taler de lemn ori de pămînt, ci pă farfurie, nici nu va cu tacîm făcut de rudari, ci de argint ; nu vrea dumneaei fără canapea și scaune în casă. Oi să fac și eu pe dracu s-o ia, nu-i fac nimic ; nu, nu-i fac.“ Totuși, cînd trebuie să iasă în oraș cu fiică-sa, cere să se aducă o birjă : „ducaționu tău nu voi să meargă pe jos. — Prea bine, taică — răspunde fata —, eu mă duc să-mi fac doaleta“. Marița primește de la junele Matei un bilet de amor cu următorul cuprins : „Angelul meu ! un an și jumătate astăzi de cînd ochii mei te-a văzut la pansion, cu prilejul venirii mele la soră-mea. Un an este, Angelul meu ! de cînd sufer aspre lovirii de la soartă numai pentru tine ! Astăzi nemaiputînd suferi, am rupt tăcerea și am rugat pe iubitul tău frate și scumpul meu prieten a-ți aduce acest bilet, în care mă arunc la zeeștile tale picioare. Tu nu ești pentru mine decît un serafim ! Numai tu poți face ferice pe acela ce suferă pentru tine. Așadar, te rog... Te rog, ai milă de un june și timid adorator și îi hotărăște soarta după voia ta.“ De subliniat că autorul comediei n-a urmărit aici efecte de șarjă, tînrul Matei fiind prezentat ca un ins treaz la minte și plin de calități. Totuși mesajul amoros citat, prin accente involuntar comice, se înscrie primul în seria care va culmina peste trei decenii prin epistola lui Rică Venturiano. Este o degradare specifică a stilului pasional cultivat de romantici, prin trecerea lui treptată din sfera spon-

taneității în aceea a clișeului ¹. Finalul comediei cuprinde iarăși

¹ Fenomenul a fost studiat de Louis Maigron în cadrul lucrării sale *Le romantisme et les mœurs* (Paris, 1910), bazată îndeosebi pe analiza unor documente inedite — scrisori și jurnale intime ale epocii de după 1830. Cîteva fragmente din scrisorile de dragoste reproduse de Maigron se arată edificatoare. Armand B***, student în medicină, redacta în 1842 următoarea epistolă: „Tu es ange ; si tu savais pourtant ce qu'un ange est capable de faire souffrir !... Oh ! prends pitié de moi, prends pitié de nous plutôt. [...] C'est de la lave que je porte dans le coeur, tant je le sens ardent au milieu de ma poitrine !...” Un alt medicinist, Pierre B***, scria cu doi ani mai înainte: „Si je t'aime, mon ange, si je t'aime?... Mais tu es mon âme, tu es ma vie, tu es mon dieu... Mais tu m'es nécessaire comme la prière est nécessaire à l'âme et la tempête à l'océan...” O scrisoare citată după *Gazette des Tribunaux* din 1835 (devenise piesă într-un proces de divorț) cuprinde rînduri ca acestea: „Ange céleste ! mon ange ! mon amour ! mon délire !... Tu es pour moi ce que le sein d'une mère est pour la faible enfance ! Je te désire comme dans les déserts brûlants l'Arabe désire la fraîcheur d'une fontaine ou l'ombre douce des palmiers...” Departea de a fi epuizat exemplele de acest gen, să mai reținem doar două fraze dintr-un vast ciclu epistolar: „Votre pitié m'est agréable et douce comme la rosée aux campagnes altérées, comme l'espoir de la liberté au malheureux captif. [...] Je suis plus en ébullition qu'une des chaudières de l'usine.” (Vezi *op. cit.*, p. 142, 152, 430, 412, 416.) Comparația ultimă va putea fi prețuită mai just dacă vom menționa că autorul scrisorilor era contabil la o uzină. După cum se vede, în Franța, încă din deceniul 4 al secolului trecut, venturianismul făcea ravagii. Angelizarea iubitei, apelul la caritatea ei, forma vulcanică a pasiunii, comparațiile frenetice — iată cîteva repere ale unei similitudini neîndoielnice.

Ca principal izvor livresc al acestui stil epistolar, Maigron invocă romanele lui George Sand din prima ei perioadă de creație, *Indiana*, *Valentine*, *Lélia* și mai cu seamă *Jacques*. În *Jacques* se pot într-adevăr sublinia frecvent asemenea formule: „Ange de ma vie, dernier rayon de soleil qui luira sur mon front”, „bel ange aux cheveux blonds”, „ô mon cher ange tutélaire”, „ange du ciel”, apoi „miséricordieux sourire”, „étoile radieuse”, „de ce premier jour ou je vous ai vue” etc. „Qu'est-ce donc que cette fièvre que je sens dans mon cerveau ? [se întrebă Octave]. Qu'est-ce donc que ce feu qui me dévore la poitrine, ce bouillonnement de mon sang qui me pousse, qui m'entraîne vers Fernande ?” „Tu es fou, mon ami !”, constată Fernande, ceea ce atrage răspunsul lui Octave: „Tu as raison, ma soeur bien-aimée, je suis fou. [...] Je ne m'étais pas attendu à cette tendresse miséricordieuse avec laquelle tu me plains en me repousant.” (*Jacques*, scrisorile XVI, XL, XLIII, LVI, LVII, LVIII, LXVIII.)

Ne putem ușor imagina cum ajungeau să sune asemenea fraze în traducere românească, într-o vreme cînd limba literară se afla în căutarea unui nou echilibru. N-am găsit pînă acum o versiune românească a lui *Jacques*, în schimb din alte romane ale lui George Sand, traduse la noi de la 1847 înainte, printr-o sumară răsfoire se pot culege destule

un moment tipic. Constrâns printr-o stratagemă să-și înzestreze fata, Udrea binecuvîntează căsătoria ei cu Matei : „Bărbate, tu ești cap al casei, gîndește că trebuie să oprești frîu' femeii. Femeie, tu să te supui și să ascuți de bărbat, că dacă nu, gîrbaciul este su' pat. Ai auzit, ginere ?“ Deosebirea față de cuvintele rostite de Jupîn Dumitrache într-o împrejurare similară măsoară o distanță istorică, însă conturul scenei rămîne același.

Din piesele lui I. Dimitrescu, autor destul de fecund, comedia într-un act *Badea deftereu sau Voi să fiu actor la Iași* (București, 1849) intră în sfera tradițiilor caragialești prin reconstituirea vie a atmosferei de mahala. Între personaje se numără un cîntăreț bisericesc (deftereu — aproape psalt), doi studenți, un tabac, un paracliser, un tejghetar. Badea își deapănă amintirile galante : „Cum nu știi, cînd ședeam eu în dealu Spirii, și eram amoretat cu Lina din Cișmegiu, nu ții minte cînd mi se făcea ziuă prin mahala ; dar într-o seară am pățit-o cît de bună, că mă înnomolisem într-un noroi lîngă fîntînă... hă ! hă ! și epistatul cu doi vătășei mă gonea să mă prinză și să mă ducă la comisie ; dar surda că n-a putut...“ Jupîneasa Ilincea umblă să-l căpătuiască : „Apoi vezi d-aia zic și eu să te însori ca să agonisești mai bine și să te strîngi dupe drumuri ; seara cum înserează să te afli acasă la nevastă, să nu mai colinzi mahalalele pe la mijlocul nopții, că uite, sînt multe întîmplări“. O parte a piesei se desfășoară pe fondul sonor al clopotelor de la mai multe biserici (identificate pe rînd : mitropolia, Radu-vodă, Colțea), care anunță un convoi mortuar. „Trebuie să fie gros la ceafă răposatu“, exclamă paracliserul, avid de pomană. În final, un marș funebru răsună în apropiere și personajele părăsesc scena zicînd : „Haideți

expresii de acest fel : „Lelia era lină și radioasă ca cerul“, „Tu ești un angel“, „Tu te-ai făcut de bună voie amica lui, consolațiunea lui, angelul lui“, „unde ți-e mizericordia ? unde ți-e amorul ? unde ți-e pietatea ?“, „dacă mă auzi, aibi pietate de mine !“ etc. (*Lelia*, tr. de N. Nenovici, I, București, 1853, p. 5, 40—41, 85, 121. *Secretarul intim*, tr. de S. Andronic, București, 1847, p. 280.)

și noi să privim nițel la mortu ăsta, pe care îl cîntă muzica". Pînă la Caragiale, nimeni nu va regăsi această notă de autenticitate în zugrăvirea mediului periferic.

Într-o altă comedie a aceluiași I. Dimitrescu, *O toaletă neisprăvită sau obrăznicia slugilor* (București, 1852), deslușim chipul unui embrionar Rică Venturiano, tînărul Iorgu Șetrărescu, „scriitor“ (adică conțopist) și domnișor la modă : „s-a-mbăierat ca un curcan atîrnîndu-și și ochelari de gîtleață, că cică a dobîndit orbu găinilor din pricina pietrilor care numără toată ziulița pă hale poduri !...“ Sosind în vizită, Iorgu zice : „Mă închin cu bonjur la cucoana Sultănica“. Îl vedem apoi la picioarele Frusinichii, declarîndu-i intempestiv : „Înger cu păr galben ieșit acum din pansion... Înger ce slăvesc, te iubesc !...“ Note similare apar și în unele comedii ale lui Ioan M. Bujoreanu. În *Cuconu Zamfirache* (*Teatru*, București, 1857), unui personaj i se atribuie următoarea epistolă pasională : „Angelul meu ! Agreabila-ți fizionomie m-a anșantat din momentul sejurului dumitale în București. Te amez cu ardore, angelul meu ; te ador cu pasiunea cea mai ardinte ca Menelau pe Elena. Ești pentru mine tot ce poate fi mai anflant și mai suprem. De cînd te-am apersevat, mi-am pierdut rațiunea, simțiriunea și repaosiunea. Nu mai pociu să îndur o flammă care mă brulă. Ești bellă ca o nimfă, ca o divinitate... în fine pluma mea nu e în etate ca să descrie tot ce tu posezi. Aibi pietate de pasiunea și de larmele mele. Attandez cu impaciență o parolă de consolațiune. Sclavul și adoratorul dumitale, Teodor Bogasierescu.“ Autorul scrisorii, după indicațiile dramaturgului „tînăr ridicol, 25 ani“, avînd „toate gesticulațiile ridicole“ și purtînd — după spusa unui slujitor — „două coarne de cîrpă pe lîngă urechi“ (desigur, ochelari), nu este un îndrăgostit adevărat, ci un escroc în căutare de expediente, gata să simuleze și chinurile amorului : „Ce nenorocit sînt că n-am găsit o inimă care să conrăspunză cu a mea !...“ Scrisoarea lui, nesinceră, rămîne nu mai puțin revelatoare în-

tr-o privință ; în manevrele sale, Bogasierescu adoptă stilul de epocă al tumultului sentimental.¹ Adresată unei femei măritate, epistola cade în mâinile soțului ei, om de modă veche rivalizând în candoare cu Jupîn Dumitrache. „Scrisoarea asta — conchide el după lectură — nu este nici către nevasta mea, nici către mine ; este către Angel. Vezi când să va întoarce să i-o înapoiezi. Angel nu șade aici.“ Destinatară scrisorii, Florina, seamănă bine cu Zița : „Doresc prea mult să mă văz o dată în București, să merg la teatru, la baluri, la clupuri, la șose, la Cișmegiu. [...] Nu i-am văzut de la ieșirea-mi din pension...“ Nemulțumită în căsătorie, tot ea spune : „n-am avut rezon să mă mărit !“

În același aer respiră și experiențele izolate ale unor scriitori ce s-au afirmat ulterior în alte direcții. Este, de pildă, cazul unei comedii a lui Al. Depărățeanu, *Don Gulică sau pantofii miraculoși*, scrisă în 1853, dar scoasă la iveală mult mai târziu (*Revista literară*, 1892). În cuplul alcătuit din postelnicul Scoarță și soția sa Pistimița ne întâmpină încă o dată bărbatul ruginit și femeia în pas cu moda. „Eu am stat în pension șapte ani întregi — declară Pistimița —, n-am luat educația și studiul ca d-ta prin falangă, ha ! ha ! și panachidă.“ Scoarță tocmai făcuse cu multă duioșie teoria panachidei : „iacă o scîndură lătită și spălată bine, în urmă ceruită, toată ziua scriam cu un condei de fier sau de lemn slovele : *azi, buche, vede, glagore, dobro, iest, juvete, zialo, kethalipa* [=etc.] ; apoi iar o ceruiam, și prin astfel de metod am învățat o icoană de minune, cine scria ca logofătu Scoarță ? Ei !

¹ Comedia *Apa curge, pietrele rămîn*, pe care Al. Odobescu o proiectase în 1855 și din care n-a scris decît actul I și două scene din al doilea, prezintă un alt impostor venal, uzînd în intrigile sale erotice de limbajul consacrat : „Angelul meu, Sultano, cît sînt de desperat a-ți fi cauzat atîta incvietudine. [...] Îți mulțumesc, dulcea mea ; fii a mea protectriță, al meu angel toteler în ocaziunea aceasta ca întotdeauna și îți jur că te voi adora ca pe un idol, ca pe o sacră imagină.“ (Vezi Al. Odobescu, *Pagini regăsite*. Ediție îngrijită de Geo Șerban. E.P.L., 1965, p. 29 și 31.)

ei ! cînd eram la zărafia ispravnicului județului Slam-Râmnic, scrisoarea mea era ca mărgăritaru.“ Cu asemenea deosebiri în formația intelectuală, neînțelegerea soților e perpetuă. Postelnicul nu se împacă în ruptul capului cu straiile nemțești în care l-a îmbrăcat nevasta și tună împotriva „romanțelor“ din care dînsa ar voi să-i citească la culcare : „cine știe, drăciile care sunt înșirate acolo poate să mă molipsească și pe mine, și negreșit aceasta se poate întîmpla, pentru că toți aceia care le scriu sunt niște mireni păcătoși, niște afemeiați, niște ereteci cu coarne !“ În generația tînă, o pereche de îndrăgostiți anticipează pe Zița și Rică. Neta, fata lui Chir Mistrie, stăroste de zidari, vorbește cu „bonsoar“, „mersi“, „ma parol d'oneor monșer“ și-l sperie pe taică-său prin pornirile ei de independență („Ce fericit eram să fiu eu de nu te dam în pension ; acolo mi-ai învățat d-ta filozofiile acestea !“). La rîndul său, Gulică declară : „limba franțuzească, cea mai trebuincioasă la noi, o pricep cum se cade ; expresii radicale am adunat destule ; asta trebuie la un june, la un tînăr de gust !“ În divergență de opinii cu un amic, se lansează într-o tiradă : „mi se pare un contrast a întîmpina într-un june abia de 18 ani niște idei așa de vechi ca și părintele său ! niște apucături ale secolilor barbariei ! niște urme ale fanatismului, pîcla căruia copleșea inteligența oamenilor, tîmpindu-le rațiunea !!! răpindu-le un depozit așa de prețios !“ La vederea iubitei sale, Gulică exclamă extaziat : „Angel de candoare ! Silfidă !“ Comedia se încheie, firește, prin căsătoria celor doi.

Cu o bogată tradiție în teatru, tipurile, situațiile și expresiile precaragialești încep, către sfîrșitul deceniului 6, să pătrundă mai insistent și în proză. O deosebită receptivitate dovedește în această direcție Nicolae Filimon. Primul său contact atestat cu psihologia lui Lache și Mache are loc peste graniță, la München (*Excursiuni în Germania meridională*, cap. XXVIII : *Tăierea istmului de Suez sau politici de cafeenea în Germania*). Spiritul enciclopedic și reformator al micului

burghez se desprinde cu destul haz din dezbateră prelungită a lui Ignaz, Johann și Valentin. După părerea celui dintâi, demonstrată cu tibișirul pe masa berăriei, prin tăierea istmului de Suez „o să se înece toată lumea“. Probleme spinoase ridică și planul de expansiune economică a Bavariei prin exportarea berei în Orient : „Cum o să transportăm noi această bere în India, căci Bavaria nu are marină comercială. — Să facă ! — Prea bine, dar nu are porturi unde s-o ție. — Să facă porturi !“ Johann preconizează o soluție ingenioasă : „Cel mai nemerit plan ca să transportăm berea în Orient este să canalizăm râul Isar, care trece chiar pe la porțile capitalei Bavariei și să construim de la 1000 pînă la 1500 șalupe, care la timp de rezel, armîndu-le cu cîte un tun, ar putea servi pentru apărarea capitalei.“ Mai tîrziu, Filimon îi va surprinde pe așa-ziii „slujnicari“ bucureșteni punînd și ei la cale „canalizarea rîurilor, rădicarea oastei la cifra de trei sute de mii de individe, esploatarea carierelor de marmoră și formarea unei flote pe Marea Neagră“. Pentru regularizarea Dîmboviței, Mitică Rîmătorian propune „a se abate rîul de la sorgintea lui, a i se adînci albia și a se așterne cu scînduri de brad unse cu seu, ca să nu se mai poată opri nisipul, și atunci nu se vor mai face înecăciuni“. Din păcate, guvernul nu valorifică aceste sfaturi clarvăzătoare, „de aceea lucrurile merg cu susul în jos“. Ca vrednici înaintași ai eroilor din *Momente*, slujnicarii sînt avizi de zvonuri, pe care la nevoie le și creează : „apropo de invazie, știi că vin muscalii ? — Cine ți-a zis această minciună ? — Asta nu este minciună ; am auzit astăzi pe vornicul dînd ordine ca să se repareze toate podurile și podișcele din districtele Buzău și Rîmnicu-Sărat.“

Sub aspectul prefigurării lui Rică Venturiano, a fost de-seori citată tirada lui Mitică Rîmătorian, „celebrul Don Juan al slujnicilor din pasagiu“ : „Frumoasă Rezi ! Angel de can-doare care te-ai coborît din regiunile imperiului (a voit să zică ale empireului) unde să făurează trăsnetile și fulgerile, ca

să crezi fericirea unui nenorocit muritor ce te adoară precum adoară tînăra mumă pe primul ei născut, ca fanaticul principiele credinței sale, ca avarul comorile sale !... Iubită Rezi ! Tu, care prin fizionomia ta mai albă decît hîrtia ministerială ai știut să înfigi în nenorocita mea inimă toate frigările amorului, aibi pietate de un om care nu trăiește decît ca să contemple ochii tăi cei mai verzi decît granitul, bucele tale cele azurii, dinții tăi cei de roze și buzele tale cele mai lucitoare decît marmora. Iată-mă la genuchele tale !... Fii șeful de secție al inimei mele și mă voi crede foarte fericit ocupînd postul de pomojnic în amorul tău !...“¹ Reacția slujnicei, căreia îi lipsesc motivele de stupefacție ale Vetei, nu este totuși mai favorabilă : „Da bine, măi omule, ce ai astăzi ? Ori ești lunatic ? Ce sunt întortocheturile și învîrtelile astea ? În loc să vorbim de ale noastre, ca oamenii, tu te apuci de vorbești ca dușii dupe lume.“²

Caragiale a reprodus *Nenorocirile unui slujnicar* în foiletonul *Epocii literare*, semn că-și recunoștea cu bucurie precursorii. Un impuls asemănător pare să fi determinat pu-

¹ „Din nefericire — observă pe bună dreptate Șerban Cioculescu — Filimon uzează de același limbaj [...] în amorurile serioase, ba chiar sublime, ale lui Staaps și Cipriani.“ (*Nuvelistica lui N. Filimon, Gazeta literară*, 1957, nr. 31) În *Mateo Cipriani* (nuvelă retipărită în 1861 în același volum cu *Slujnicarii*), eroul își numește iubita „angel în formă de om“, imploară „pietatea“ ei și declară în termeni aproape identici cu cei folosiți de Rîmătorian : „o iubeam precum iubește avarul comorile sale și omul ambițios gloria“. La rîndul său, Friederich Staaps vede în Eloisa un „angel de candoare“ și-i spune iubitei, după unul din leșinurile ei : „Mai adineaori pierduseși uzul simțirilor“. Caracterul de șarjă al tiradei lui Mitică Rîmătorian, vădit mai ales prin accentele ei profesionale („fizionomia ta mai albă decît hîrtia ministerială“, „Fii șeful de secție al inimei mele“ etc.), echivalează din partea lui Filimon cu o semnificativă autoparodiare și implicit atrage atenția asupra direcțiilor ce se înfruntau în conștiința sa estetică.

² Un slujnicar moldav, desenat sub vădita influență a lui Filimon, aflăm în nuvela *Musu Tachi Paspandachi* a lui V. Adrian (*Calendarul Bondarului*, 1863), apreciată favorabil și excerptată amplu de B. P. Hasdeu în articolul său *Mișcarea literelor în Ieși* (vezi B. P. Hasdeu, *Articole și studii literare*, E.P.L., 1961, p. 98—108).

blicarea, în ziarul *Epoca* din 14 februarie 1897, a unui fragment din proza lui Heliade, sub titlul *Un pedagog absolut* și cu următoarea notă introductivă nesemnată: „Cusurul cel mare al lui Heliade Rădulescu, se-nțelege ca scriitor, este pretenția, pretenția pe care mijloacele lui n-o puteau covârși, și care tocmai din cauza aceasta îi covârșea toate mijloacele. Totuși, în imensul bagaj literar ce el ne-a lăsat, se găsesc, deși cam anevoie, pagine cari mai pot rezista vremii, cari pot fi încă citite cu interes. Între acestea sunt următoarele, inspirate de ignoranța dascălilor transilvăneni de pe vremuri.“¹ Fragmentul (care se dovedește a fi desprins din *Biblioteca portativă. Diverse*, II, București, 1860 și mai fusese semnalat și de Odobescu, într-o notă la cap. VII din *Pseudokinigetikos*) creionează cu umor acid figura unui Mariu Chicoș Rostogan. La prima lecție, profesorul „se așeză pe catedră și, după o meditație oarecare, rupse tăcerea întrebînd pe școlari și arătînd cu degetul la harte ce era pe părete: — No, ia să-mi spuneți, unde e Marea Roșie? — Nu știm, răspunseră în fine școlarii, după ce se uitară mult și la harte, și la profesor, și între sine. — No, ci cățați-o, адаose profesorul cam serios. — Nu știm unde s-o căutăm. — No, dar asta! ci acolo pe harte s-o cățați. — Nu știm pe care. Arată-ne-o domnia-ta, domnule profesor. — Că-z eu nu m-am preparatu-m-am pînă acum.“ Profesorul declară directorului școlii că n-a învățat geografia: „Eu am ieșit din școale numai filozof și teolog absolut. — Dacă ești numai filozof și teolog absolut, se înțelege că nici geometria n-o știi? — Că-z nici aia. — Cum a să faci dar cu geometria? — Că-z aia le-oi da-o s-o învețe pe dinafară...“ Mai târziu, directorul îl prezintă pe dascăl unui prieten al său, om cu pretinsă pregătire filozofică, în realitate un inteligent farsor. „— Îmi pare bine, onorate doamne, și am și eu

¹ Cf. I. L. Caragiale, *Opere*, 2, E.P.L., 1960, *Note și variante*, p. 589—590.

a mă *recomandă*lui.“ În cursul conversației, interlocutorul îi servește cu un aer impenetrabil o definiție abracadabrantă a simțirii, iar dascălul, care firește n-a priceput nimic, se pierde în elogii : „— Că-z asta voi și eu, mărite doamne, să am a face cu bărbați cari mă înțeleg, și pe cari îi pot înțelege. Cu dracii ăia de băieți nu mă înțeleg nicidecum. D. dreptorele se ia după minciunile lor ; și apoi să nu fie cu supărare, că-z domnul dreptorele nu e filozof !“ Bănuim că inițiativa publicării fragmentului și poate chiar nota redacțională (lăconică, expresivă, cu sintaxă energică) i-ar aparține lui Caragiale. De observat în acest sens că fragmentul e intitulat caragialește *Un pedagog absolut*¹ (deși în text personajul se recomandă „filozof“ și „teolog absolut“) și-și găsește un loc în coloanele *Epocii* în toiul colaborării lui Caragiale la acest ziar. (Numai în luna respectivă — februarie 1897 — i se publică aici opt bucăți : articole, schițe, o cronică artistică.)

O remarcabilă afinitate în domeniul creației comice îl leagă pe Caragiale de Hasdeu, în pofida graficului capricios înscris de relațiile umane ale celor doi scriitori. Inepuizabila vervă satirică a lui Hasdeu, revărsată în atâtea unghere ale vastei sale opere, s-a cristalizat nu o dată în forme vădit caragialești. Hasdeu este astfel cel dintâi care a speculat ridicolul gărzii naționale. În paginile *Satyrului* mai multe note și caricaturi fac haz pe socoteala membrilor gărzii, oameni cu greutate în ambele sensuri ale expresiei : „Un cetățean ceru să fie exclus din gardă, sub cuvânt că nu se poate alinia cu rîndul întîi decît numai puindu-se în rîndul al doilea. I s-a respins petiția, răspunzîndu-se că, la caz de revoluție, va putea fi de cea mai mare utilitate, servind în loc de baricadă.“² La un banchet în onoarea ofițerilor proaspăt aleși ai gărzii naționale se face auzită o frază à la Rică Venturiano : „un lo-

¹ „Dl. Mariu Chicos Rostogan, distinsul nostru pedagog absolut“ e însăși formula cu care se deschide ciclul *Un pedagog de școală nouă* (1893).

² *Satyrul*, 1866, nr. 14.

cotenent declară, cam pe la sfârșitul mesei, că «la caz de trebuință datoria noastră este de a muri toți pînă la unul». Adecă de a muri toți afară numai de acel unul ce o zice. Și fiindcă o zic toți, desigur că nu va muri nici unul.“²

Numeroasele elemente caragialești concentrate în *Trei crai de la răsărit* n-au putut scăpa nimănui. Sub chipul băcanului bucureștean Hagi-Pană ne apare un Jupîn Dumitrache mai conservator și zgîrcit la culme, foarte pitoresc în toate manifestările sale, cu un limbaj de inimitabilă truculență. Pe teșghetarul Petrică, văzîndu-l dus pe gînduri, îl dojenește : „Așa nu se vinde marfa, fătul meu ! Nu degeaba zice vorba românească : cu rîsul și cu glumele se culeg toamna prunele. Cu posăcie nu faci negustorie !“ Tînărului Jorj, aspirant la mîna fiicei sale, îi servește zicala „mai rara vedere este mai cu miere“ și-i face bilanțul activității sociale prin formule ca „an n-ai cîștigat, estimp ai păgubit, la anul tragi nădejde“ sau „umbli pe drum cu alai franțuzesc și n-ai acasă mălai românesc !“ Opiniile politice și le rezumă de asemenea printr-o expresie tipică : „doi pepeni într-o mîna nu poți ținea“, cu alte cuvinte e imposibil a-i mulțumi simultan pe liberali și pe conservatori. De aceea, în zilele de alegeri, Hagi-Pană se face nevăzut. Revelatoare e și scena citirii ziarelor, unul guvernamental și celălalt opozant (ca în schița lui Caragiale *Atmosferă încărcată*) : „Să vedem mai întîi ce zice această gazetă a cîrmuirii. (*Tușește și începe a citi* :) «Nu ascultați perfidele insinuațiuni ale opozițiunii...» Ce-i asta in... insi... sinuațiuni ? Pesemne de la sîn. Adecă opoziția bagă mîna în sîn. Cu alte cuvinte... În sfîrșit e ceva rău. [...] Să vedem mai bine ce mai cîntă și opoziția. [...] «Cetățeni ! Vegheați, căci ora se apropie. Reacțiunea vă tinde mrejele despotismului. Mîine este ziua elecțiunilor municipale...» În concluzie, prima gazetă e bună de învelit măslina, cealaltă — cașcaval. Fata lui Hagi-

¹ *Satyrul*, 1866, nr. 13.

Pană, Marița, cu studiile făcute la pensionatul doamnei Firundțvanțig, nu concepe a-și lega viața cu o ființă vulgară ca goetheanul Herman, ea visînd amorul unui mușchetar al lui Dumas. Pînă una-alta, se lasă îmbătată cu dezmierdări galice (*mon ange, ma colombe, mon bijou, mon diamant, ma perle*) de către Jorj, copist la un minister, care-i închină versuri și-i vînează zestrea, zugrăvind-i totodată pozitivului Hagi-Pană tabloul mirificelor sale perspective: „Liberalismul instituțiunilor naționale permite meritului a se urca sus pe scara distincțiunilor sociale. Astăzi copist, mîne președinte al Consiliului de miniștri, nimic mai lesne, *rien de plus naturel!*” Prin verbiajul său liberal și franțuzit, prin îndeletniciri și prin veleități, Jorj seamănă îndeajuns cu Rică Venturiano, de care-l desparte însă lipsa de probitate în amor (o mai curtează și pe „marșanda” de alături, cum se dovedește prin pierderea unei scrisori). Trezită din amăgire, Marița îl va lua de bărbat pe istețul și onestul tejghetar Petrică. În liniile ei generale, intriga se apropie mult de aceea din *Îngîmfata plăpămăreasă*, faptul atestînd continuitatea tradițiilor care culminează în *Noaptea furtunoasă*¹.

¹ Ca un document al aceleiași continuități, de data aceasta Hasdeu figurînd între modele, poate fi citată comedia într-un act *Fata lui Chir Troancă* de T. Myller, publicată în *Revista contemporană* (1874), unde în aceeași vreme Caragiale colabora cu bucata *Versuri*. Lucreția, fata herghelegiului Troancă, și-a făcut educația prin pensioane franțuzești și suferă de un complex bovaric: „Aștept ca o fericită întîmplare, un dezno-dămînt romantic, să mă dea în brațele unor părinți nobili!...” ; „un june palid”, „cu ochii înflăcărați de ardoare, urmărindu-mă prin grădini, pe ulițe, la teatru și ori pe unde m-aș fi arătat, apropiindu-se de mine printr-o circumstanță romantică” etc. Tatăl fetei are ținuta clasică a bărbatului cu principii patriarhale: „la lasă încolo fleacurile și te înzdrăveneste, c-apoi mă pun cu toroipanu pe tine!” Rezonabilul Derescu, căruia Lucreția îi respinsese cererea în căsătorie, organizează o farsă cu scop pedagogic. (Autorul se inspiră din *Prețioasele ridicule*.) Slujitorul său Iordache, om cu talente actricești, îi va face Lucreției declarația rîvnită: „Nu te-am visat decît ca pe un angel de apoteoză! [...] Văzui la fe-reastră acest bilet, care anunță casă de închiriat, lui o decizie, și acum iată-mă-s la picioarele d-tale, ordonă dacă vrei să mor! (*cade în genunchi*).” Comedia a fost integrată tradițiilor caragialești de către N. Iorga (*Istoria literaturii românești contemporane*, I, București, 1934, p. 114—115).

Într-un domeniu în care e mai prudent a vorbi de similitudini decât de filiații, se remarcă la Hasdeu prezența unor procedee comice utilizate ulterior și de către Caragiale. Astfel, bătrîna Trandafira (altă apariție plină de culoare), recoman-dîndu-l ca ginere pe profesorul latinoman Numa Consule, enu-meră în chip „pristandesc“ cele 10 limbi știute de acesta : „Lătinește, spănește, tălienește, lătinește, franțuzește, lăti-nește...“ O anume cadență a replicilor („Jorj — Agitațiunile politice zdruncină comerciul... *Hagi-Pană* — Așa este. *Jorj* — Ucid industria. *Hagi-Pană* — Așa este. *Jorj* — Ruinează creditul. *Hagi-Pană* — Așa este. *Jorj* — Zdruncină, ucid, rui-nează... *Hagi-Pană* — Așa este. *Jorj* — Comerciul, industria, creditul... *Hagi-Pană* — Așa, așa...”) poate fi regăsită în *Scri-soarea pierdută* : „*Cațavencu* — Voi progresul și nimic alt decât progresul : pe calea politică... *Popescu* — Bravo ! *Cațavencu* — Socială... *Ionescu* — Bravo ! *Cațavencu* — Econo-mică... *Popescu* — Bravo ! *Cațavencu* — Administrativă... *Ionescu* — Bravo ! *Cațavencu* — Și... și... *Ionescu, Popescu, grupul* — Bravo ! bravo !“ Hasdeu a scos înaintea lui Cara-giale efecte comice din reproducerea textuală a cuvintelor cuiva de către o altă persoană — semn al deplinei adeziuni. (Marița recită în fața lui Hagi-Pană frazele cu care a îndoc-trinat-o Jorj, Chiriac îi va repeta întocmai lui Jupîn Dumit-rache explicațiile primite din partea Vetei.)

Prețuirea arătată de Caragiale scrierilor lui Iacob Ne-gruzzi¹, cu care a colaborat la libretul *Hatmanului Baltag*, se întemeiază pe recunoașterea unei înrudiri spirituale. „Lui Caragiale — ne informează Paul Zarifopol — îi plăcea să repete că *Momentele* au fost precedate, în chip determinant, de *Copiile de pe natură*.“ „Îmi pare neîndoielnic — observă în continuare criticul — că Vespasian și Papinian, Ghiță Ti-

¹ În ciuda unor accente malițioase în bucata *O ședință la «Junimea» în ajunul anului nou* (1895), unde se poate citi și următoarea notă de sub-sol : „Vezi *Opere complete* de Jak Negruzzi, în pod la librăria Socec“.

tirez Don Juanul de la Arhivă și Tache Zimbilă prevestesc figurile de studenți naționaliști și carieriști, de politicieni fără obraz, de funcționărași și crai suburbani ai lui Caragiale. „Zarifopol mai indică, drept verigă de legătură între cei doi scriitori, „procedarea artistică, clasic tipizantă“¹. Formula trebuie așezată sub semnul clasicismului realist prin care Zarifopol a definit esența metodei lui Caragiale. Căci încercările lui I. Negruzzi de a fixa tipuri „etern“ — de pildă ipohondrul (*Cristachi Văicărescu*) sau avarul (*Chilipir*) — sînt puține și palide, iar apropierea de Caragiale nu se face simțită decît o dată cu ancorarea în concretul social. Numeroase asociații sugerează schița *Don Juan de la Arhivă*. Asemenea lui Rică Venturiano, Ghiță Titirez cumulează îndeletnicirile de poet liric și de arhivar la judecătorie. Afinitatea se răsfrînge chiar în profilul creației lirice, caracterizat la ambii prin comparațiile florale și apelul la caritatea iubitei : „Tu ești ca o roză, ca un crin, / Pe cînd eu suspin“, zice Ghiță Titirez într-una din poeziile sale. Pe cale de a fi surprins de un soț lezat în onoarea de familist, Ghiță se salvează pe fereastră și nimește mai rău decît Rică, într-o cadă plină cu apă de ploaie. Alte detalii trimit gîndul la *D-ale carnavalului*. Împlicinatului care are nevoie de un dosar din arhivă, Ghiță Titirez îi spune : „Știu că sunteți vînător ; am pus la loterie o pușcă inglezească minunată, nu luați vro două-trei numere ? Numai trei lei numărul !“ Desfășurînd simultan mai multe intrigi amoroase, Ghiță se pomenește într-o zi în situația lui Nae Girimea, din păcate fără a dispune și de abilitatea diplomatică a bărbierului. O altă „copie de pe natură“, *Electorale*, pare pe alocuri un proiect în versuri pentru actul III al *Scrisorii pierdute* : „Un glas tare se aude prin mulțimea îndesată. / — «Cine a cerut cuvîntul ?» zice prezidentul. — «Eu, / Eu Tiberiu Lehăescu, profesor de la liceu.» / Totul tace, clopoțelul amuțit

¹ I. L. Caragiale, *Opere*, I, *Introducere*, p. XVII și XVIII.

nu mai răsună. / Lehăescu prin mulțime trece, vine la tribună, / Ochelarii își îndreaptă, mîna stîngă-nțepenește, / Cu cea dreaptă ia paharul ce pe masă se găsește, / Bea, apoi cu glas puternic el începe-al său discurs : / «Civi români, jalnice lacrimi, ah ! din ochii mei s-au scurs / Auzind de la tribună în această adunare...»“ ș.a.m.d. La sfîrșitul întrunirii, are loc tradiționala încăierare.

Moravurile politice l-au inspirat pe I. Negruzzi și în comedia *O alegere la senat* (1878), care, explorînd aceleași realități ca și *Scrisoarea pierdută*, ajunge firesc la oarecari similitudini cu ea în tipuri și în situații. Acțiunea se desfășoară în preajma și în timpul alegerilor, scoțînd la iveală mecanismul lor ocult. Un Cașavencu mai modest în pretenții, dar tot atît de versatil și bun de gură, este Panaite Dudulea, avocat și jurnalist, hotărît să speculeze momentul spre a obține postul de avocat al statului : „Au să fie înrîuriri, violențe și presiuni guvernamentale, dar avem să țipăm ! [...] O ! avem să facem opoziție ! Prefect e acesta ? Ține în postul de advocat public pe Somir, un ignorant care compromite interesele statului. Am să scriu articole fulgerătoare contra lui în jurnalul nostru *Salvarea patriei !*“ Pretențiile fiindu-i respinse de prefect în cadrul unei întrevederi confidențiale, Dudulea izbucnește : „Poporul va afla cum violați prerogativele sale cele mai sacre înscrise în pactul său fundamental... (*În parte*) Mă desfide, de-acum la Păltinaș și pe opoziție...“ În tabăra opozanților, relatează astfel scena : „Dacă l-ați fi văzut ce obraz făcea cînd i-am spus : d-le prefect, eu nu-mi jertfesc convingerile mele pentru un mizerabil interes material. Patria stă la mine mai presus de mica mea persoană.“ Și prefectul aduce întru-cîtvă cu Tipătescu, prin manifestările sale de satrap județean care impune comitetului electoral desemnarea candidatului dorit de ministrul de interne și aranjează soarta alegerii prin trafic de interese. Unul dintre alegători, Gavrilăș Simconovici, seamănă cu Pristanda prin nelimitata capacitate de a-i aproba

pe cei mari și îndeosebi pe prefect : „E în stare să mă nenorocască ; am o casă de copii...” În echilibru nestabil între cele două tabere, personajul întruchipează dezorientarea politică, dar într-un chip mai puțin pur decât Cetățeanul turmentat, deoarece are de apărut anumite interese. Se remarcă și asemănarea unor scene tipice, cum ar fi — la ridicarea cortinei — citirea și comentarea unui articol de gazetă, realizându-se astfel o rapidă introducere în temă, și mai ales numărătoarea anticipată a voturilor, cu împărțirea alegătorilor în siguri, probabili și posibili și cu punerea la cale a ingerințelor necesare. Finalul aduce împăcarea celor două tabere printr-o soluție de compromis.

Deși în scrierile sale a exploatat mai puțin resursele comunicului verbal, I. Negruzzi gusta totuși caragialismele de limbaj și le înregistra cu orice prilej. Artiștii dramatici, observă el, încearcă a spori efectul frazelor banale printr-o intercalare specifică : „Trebuie pentru ca să mergem !”, „Aș voi pentru ca să mă-nțelegi”, „Voi pentru ca să-l omor !”. În stilul juridic-administrativ, după modelul lui *direcție-direcțiune*, se aude adesea : „Domnilor, *garanțiunea* nu e solvabilă” sau „Criminaliștii (sic) au fost prinși de *polițiune* și dați pe mânile *justițiunei*”. O sentință judecătorească recurge la formula : „Considerînd că maltratarea *cauzată* a *devenit* din stare de beție”. Un proces-verbal încheiat de un subcomisar de poliție din Iași e transcris cu delicii în dosarul Junimii¹. Tot acolo se

¹ „Noi... subcomisarul de poliție, avînd în vedere rezoluția camerei și femeia Marghioala lui Vasile Chetrarul recomandată nouă din preună cu o blană de hulpe care furînd în calitate de servă, spre a constata modul furării imisa fimee fiind în calitate de servă la d. Gheorghiu de profisiune blănar, intrînd în dughiană și furînd o blană în calitate de hulpe vechie cam roasă fugind, vînîndu-se de sergentul din pont, pierzîndu-se în ograda bisericei sf. Neculai însă fără blană, imisa blană găsindu-se zvîrlită la cîtiva pași despre care apucîndu-se a întrebuițat forță majoră din care se cunoaște că imisa este fură cu infracțiune zmulgînd-o dintr-un cui. Drept care încheindu-se acest proces-verbal se va supune camirii dimpreună cu imisa fimee și blană sub pază sigură spre a nu scăpa prin forță sau viclenie.”

află un extras din *Curierul din Galați*, pe care îl reprodușese și Caragiale în *Unirea democratică* (1877), la rubrica *Felurimi* : „La revizia ce am făcut azi la tăietoare, am dovedit că s-au tăiat 40 boi, împreună cu subcomisarul respectiv“.

Intuițiile caragialești nu i-au lipsit nici lui Ion Ghica, mai ales în *Convorbiri economice*, unde a desenat fugitiv câteva figuri și atitudini caracteristice. În persoana tânărului diplomat Guliță Dolofan descoperim un precursor al *Amicului X...* : „viitorul este întunecos ! Stau toată noaptea și mă întreb unde este omul care să conjure primejdia. Eu din parte-mi am făcut datoria, am arătat ministrului situațiunea politică a Europei și-a Asiei, i-am dat un plan complet de politică și de strategie, ba am făcut și mai mult : i-am oferit să mă trimită pe mine la Petersburg să vorbesc eu cu Gortciacoff și cu Shuvalof, căci uite, vezi ? Petersburgul, Berlinul și cu Viena formează triunghiul nostru strategic ; capul de pod este Spreea, între Neva și Dunăre ; Prusia prinsă între două ape, ce poate să facă Germania ?“ Înaintașii Conului Leonida se adună în consiliu : „Facă constituțiuni câte-or pofti, lovituri de stat cum le-or plăcea, nu m-amestec ; dar de pensii să nu s-atingă, că mă fac Dunăre. — Sunt sigur c-o să treacă [primejdia], eu îmi am semnele mele pe cer. Am fost azi dimineață la ministru și i-am spus verde în ochi că trecem cu toții la roșii ; să nu se joace cu pensionarii...“ (*Finanțele*, 1871.) Iată și un „patriot liber în credințele și cugetările sale politice și sociale, om fără prejudețe cum s-ar zice, trecut de curînd de la un ziar ultra-liberal la organul unui grup de opoziție“, perorînd la birt pe o temă eminamente cațavenciană : „Industria este o manifestațiune a activității omenești, o cestiune mare a umanității. Ceea ce vă zic rezultă nu numai din etimologia cuvîntului *inde-strue*, căci nu se poate defini decît prin sine însăși. [...] Am tratat această cestiune foarte pe larg, în părțile sale teoretice și practice în ziarul meu *Înțelepciunea popoarelor*.“ (*Producțiunea, consumațiunea și schimbul*, 1882.) Cîteva scene

compuse de Ghica spre sfârșitul anului 1882, în intenția alcătuirii unei comedii în colaborare cu D. C. Ollănescu, oferă prima imagine a universului abordat de Caragiale în schițe ca *High-life* și *Five o'clock*. În fața unei societăți de doamne, junele Scotocescu supune aprobării cronica mondenă pe care a scris-o : „Plăcută e luna lui mai, luna florilor ș-a amorului, luna verginilor ș-a inocenței. Vineri seara, seara Afroditei, adunare de lume mare, de ai leafă ¹, cum zice englezu, în grădină la frumoasa și grațioasa M-me Ciocoescu. [...] Doamnele cele mai de modă, *les mondaines*, cele de lume cum s-ar zice, *les dames* Mandica, Saftica, Anica, Sultanica și Zinca, *Mesdemoiselles* Maritza, Aglaitza, Luxitza și Zamfiritza, Adeline, Polina și Natalina, florile frumuseții, ale tinereții ș-ale eleganței, însmălțau tapetul verde al gazonului și făcea din el un parter de tuberoze, de ciclamene, de gloxinii, azalii, camelii și begonii.“ Între numele tinerilor participanți la serată (Fluturel, Crăcănel, Sprintenel, Floricel), unele au rezonanțe caragialești. Ideea unei influențe e exclusă de publicarea târzie a fragmentului (în *Arhiva*, 1906), totuși similitudinea rămâne interesantă.

„Nimic mai original, nimic mai *propriu* — spunea Paul Valéry — decît a te hrăni din alții. Trebuie însă să-i mistui. Leul e alcătuit din berbeci asimilați.“ Reflecția i se poate aplica și lui Caragiale, cu condiția de a distinge, în cadrul acestui proces de nutriție, un sens direct, altul ipotetic, iar un al treilea de-a dreptul simbolic. Nimic nu dovedește că scriitorul a avut cunoștință de cutare piesă a lui Halepliu sau Dimitreșcu, și mulți precursori ajung astfel să-i datoreze mai mult decît le-ar putea datora el. Căci admirația noastră pentru Caragiale răsfrînge un fascicol de simpatie asupra înaintașilor, iar opera lui, ca o proiecție ideală, ne ajută să le înțelegem mai bine încercările oricît de modeste, să întregim mental

¹ *High-life*.

ceea ce ele cuprind în stadiul de schiță, de intenție, de gest nedesăvârșit.

Mai presus de scrupulele metodologice, un fapt de maximă evidență este că spiritul comun al predecesorilor a fost absorbit de Caragiale prin toți porii, ceea ce atestă situarea lui pe direcția cea mai fecundă a umorului național. Că e vorba totodată de un imens salt calitativ, nu e nevoie a stăruii. Mai util ar fi să se cerceteze dialectica interioară a acestei înnoiri, atât de puternic sprijinită pe tradiții. Opera lui Caragiale înfățișează sinteza majoră a două orientări deosebite din evoluția literaturii noastre comice, fiecare din ele definită lapidar prin titlul unei scrieri ce îi aparține : *Caracteruri* și *Comodia vremii*. Sub impulsul modelelor clasice, prima etapă concentra toată atenția asupra caracterului, spațiul în care se mișca acesta rămânând însă prea vag, oarecum atemporal. În a doua perioadă, culoarea istorică a oamenilor și mediului devine foarte vie, dar intuiția caracterului este prea puțin organică, nu o dată personajele își contrazic esența spre a comunica ideile autorilor sau se convertesc neașteptat în scena finală. Se poate deci constata, în cadrul etapelor menționate, o estompare reciprocă a *vremii* și *caracterului*, în timp ce echilibrul superior al celor două elemente ni se impune ca una din trăsăturile distinctive ale artei lui Caragiale, în sensul acelui realism clasic relevat cu pătrundere de mai mulți cercetători.

Despre influențele străine în opera comică a lui Caragiale s-a vorbit mult mai puțin, și faptul nu e de natură să surprindă. Scriitorul a respectat întotdeauna preceptul baconian *de nobis ipsis silemus*, așa încât harta culturii sale nu poate fi trasată fără concursul ipotezelor. Să nu se uite apoi că ceea ce a dobândit Caragiale la școala comediografilor străini a fost în primul rând o experiență tehnică, împrejurare ce desfide dintru început încercările de a stabili filiații riguroase. Fiindcă în nici un alt domeniu artistic nu se observă o mai mare persistență a procedeelor și nicăieri nu există un câmp mai vast

pentru apropieri întâmplătoare. Când în piesele lui Plaut — de pildă — ne este semnalat jocul replicilor simetrice schimbate în ecou sub forma apartelui dublu ¹, în mintea noastră răsare îndată un exemplu din *Scrisoarea pierdută*: „Brînzovenescu (*aparte*) — E galben ! *Farfuridi* (*aparte*) — Ce roșu s-a făcut !“ Privită astfel, problema influențelor străine apare inextricabilă. Ea poate fi însă abordată din unghiul unor largi aproximații, folosind puținele date obiective existente și concentrînd privirea asupra acelor autori pe care o mai intensă circulație în epocă îi recomanda cu precădere atenției lui Caragiale.

Între aceștia, pe locuri de frunte se așază, ca figuri proeminente ale teatrului comic francez din secolul al XIX-lea, Scribe, Labiche și Victorien Sardou. Cu cel dintîi, Caragiale stabilește o legătură nemijlocită, traducîndu-i în 1878 piesa *La camaraderie* ². Activitatea prodigioasă a lui Scribe și-a pus pecetea pe o întreagă perioadă din evoluția comediei franceze, care a cunoscut, între Beaumarchais și Emile Augier, două orientări fundamentale : de o parte comedia clasică, supusă unor venerabile canoane și aflată în declin ireversibil, de alta vodevilul, teren propice tuturor inovațiilor. Între trăsăturile specifice ale vodevilului se remarcă receptivitatea lui la faptele mărunte ale vieții cotidiene, ridiculizarea ușoară a viciilor sociale, folosirea constantă a quiproquo-ului. Ridicînd vodevilul la rangul comediei de gen, Scribe a sporit pon-

¹ B. A. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956, p. 194.

² „Norocosul descoperitor [T. Scarlat, *O traducere necunoscută a lui I. L. Caragiale, Universul literar*, 1939, nr. 19] a crezut că piesa i-ar fi servit traducătorului ca prototip al comediei originale *O scrisoare pierdută*. Este o exagerare, deoarece cadrul politic și episodul electoral din comedia franceză nu au corespondențe organice esențiale cu capodopera lui Caragiale ; *Une camaraderie* i-ar fi putut doar sugera proiectul unei comedii politice, de o altă structură și cu un imbroglio datorit pierderii unei scrisori, ba chiar a două, iar nu prezentării ei unei alte persoane decît adresantei.“ (Ș. Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, p. 84).

derea observației sociale, dar a așezat mai presus de orice imperativele de ordin tehnic : „Un subiect prezentat și dezvoltat cu dibăcie, o acțiune strânsă și rapidă, peripeții neașteptate, obstacole trecute cu bine, un deznodământ neprevăzut, deși pregătit în chip savant...”¹ Foarte caracteristică pentru maniera lui Scribe este întâi de toate o expoziție lentă și laborioasă, extinsă la dimensiunile unui act întreg, așa-numitul act al preparativelor, căruia îi revine sarcina definirii personajelor, de obicei prin conversația a două dinre ele. (În *La camaraderie*, convorbirea dintre Montlucar și soția sa trece în revistă toate celelalte personaje.) Numai după fixarea minuțioasă a acestor elemente inițiale se declanșează acțiunea propriu-zisă, care poate aduce oricâte surprize și complicații, dar nu mai e pîndită de nici o obscuritate². Cît de îndatorat e Caragiale acestei modalități expozitive se vede îndeajuns din primele patru scene ale *Noptii furtunoase*, care — fapt revelator — alcătuiseră la început un tablou distinct³. O altă trăsătură a tehnicii lui Scribe a fost definită cu exactitate de către Eminescu, într-o cronică dramatică din *Curierul de Iași* : „intriga, în genere foarte interesantă, stă în legătură cu un obiect real neînsemnat, de exemplu c-o batistă, c-o scrisoare, c-o carte de joc, c-un pahar de apă. S-ar putea numi comedia efectelor mari cu mijloace mici.”⁴ Între obiectele acestea mărunte și decisive, scrisorile rătăcite vor face o adevărată carieră în piesele lui Scribe și ale succesorilor săi. Marea abilitate tehnică a lui Scribe nu și-a asociat însă o intuiție satisfăcătoare a caracterelor, așa încît, după ce umpluse cu gloria lui aproape

¹ Cf. F. Gaiffe, *Le rire et la scène française*, Paris, 1931, p. 227.

² Vezi E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, V, *La comédie de la Révolution au Second Empire*, Paris, 1910, p. 339, 344, 388, 433, 445.

³ Vezi I. L. Caragiale, *Opere*, I, *Note și variante*, p. 553—555.

⁴ M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 338. (Principiul aplicat de Scribe fusese enunțat de precursorul său Picard : „les petites causes amènent souvent de grands effets“.)

jumătate de secol, cel care a fost numit „un Shakespeare al umbrelor chinezești“ a cunoscut declinul și apoi eclipsa definitivă.

După Scribe, Labiche a fost cel mai popular reprezentant al vodevilului, superior înaintașului său prin darul investigației social-psihologice și mai ales prin voioșia lui generoasă și spontană. Excelent tehnician al intrigii, Labiche rostogolește quiproquo-ul ca pe un bulgăre de zăpadă și imprimă ritmului acțiunii o creștere susținută : „Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille ; si elle s'arrête, il siffle.“¹ Dinamismul se răsfinge în însăși mișcarea scenică ; personajele aleargă unele după altele fără a se putea prinde sau se ciocnesc din senin tocmai de cine se fereau mai mult. Pulsul acesta accelerat progresiv îl regăsim în actul II al *Noptii furtunoase* și mai ales în *D-ale carnavalului*. Labiche mai putea reține atenția lui Caragiale prin cadența vie și firească a dialogului, punctat frecvent de repetiții și întreruperi, prin folosirea largă a comicului verbal (notăm în treacăt o tautologie monumentală : „Plus un peuple a de lumières, plus il est éclairé“), prin efectul revelator al unor formule fixe, prin înzestrarea personajelor cu mici ticuri sau manii. Un rol stimulator în receptarea acestor sugestii îl va fi îndeplinit o anume afinitate temperamentală a celor doi creatori, concretizată în timbrul vesel al râsului cu adresă critică. Labiche, după mărturia unui contemporan, a fost autorul favorit al lui Caragiale². Aprecierea scriitorului nostru pentru *Le voyage de M. Perrichon* se găsește consemnată într-un articol din *Timpul* : „Sub aparențe glumețe, această comedie ascunde un studiu adânc al naturii omenești“³. Piesa demonstrează că, între oamenii ce ne poartă

¹ Cf. A. Carel, *Histoire anecdotique des contemporains*, Paris, 1885, p. 70—71.

² I. Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri*, București, 1933, p. 58.

³ Vezi I. L. Caragiale, *Opere*, V, p. 3.

recunoștință și aceia cărora le-o datorăm noi, primii ne sînt infinit mai agreabili. Ca urmare, domnul Perrichon nu va acorda mîna fiicei sale tînărului care l-a scăpat de la moarte, ci aceluia care — psiholog mult mai fin — îi va îngădui să-l salveze dintr-o primejdie imaginară. „Vous me devez tout — exclamă Perrichon —, je ne l'oublierai jamais.“ O certă reminiscență apare în *Hatmanul Baltag*: „*Stacan* — Hatmane, nu fi așa crud, adu-ți aminte că mi-ai scăpat viața. *Baltag* — Ei, și? *Stacan* — Trebuie să-mi fii recunoscător.“ Un semn de prețuire a operei lui Labiche a dat Caragiale în perioada directoratului său la Teatrul Național, însărcinîndu-l pe I. Suchianu cu localizarea comediei *Le Misanthrope et l'Auvergnat*, reprezentată apoi cu succes ¹.

Un nume pronunțat adesea în legătură cu Caragiale a fost acela al lui Victorien Sardou, dramaturg fecund și multilateral, bucurîndu-se în timpul vieții de succese răsunătoare, dar cu ecou minim în posteritate. Contemporanii au înregistrat o similitudine, sub aspectul mobilului central al intrigii, între *Scrisoarea pierdută* și comedia lui Sardou *Les pattes de mouche* ². Piesa autorului francez fusese reprezentată de mai multe ori la noi, ultima dată — sub titlul *Laba gîștei* — în stagiunea 1882—1883 a Teatrului Național din București. Acțiunea urmărește peripețiile unui bilet de amor, scris de o femeie cu mult înaintea căsătoriei și care riscă să cadă sub ochii soțului gelos. În actul I, biletul trece dintr-un vas de porțelan sub piciorul fostului amant. În actul II, biletului i se dă foc și e aruncat pe fereastră, dar soțul trecînd pe acolo îl calcă în picioare și-l stinge. Ajunsă în mîna unui entomolog, hîrtia se transformă în cornet și adăpostește o coleopteră. Un elev de colegiu va desface cornetul și va scrie pe partea albă a hîrtiei un nou mesaj de amor. Biletul greșindu-și adresa, cade în mîna soțului, care nu citește decît scrisul adolescentului și

¹ I. Suchianu, *op. cit.*, p. 95.

² Vezi I. L. Caragiale, *Opere*, 1, *Note și variante*, p. 616.

arde definitiv blestemata hîrtiuță. Spre ea nu fi bănuți de parțialitate, îi dăm cuvîntul lui René Doumic : „Niciodată n-a fost aplicată mai strict — nici de altminteri într-un chip mai derizoriu — faimoasa definiție după care arta constă în a face ceva din nimic. Căci nu există aici nimic, dar absolut nimic, nici interes susținut, nici studiu al sentimentelor, nici pictură de moravuri, nici măcar — la drept vorbind — acțiune. Nu există decît călătoria unei scrisori...”¹ Dincolo de imensul decalaj valoric ce separă *Scrisoarea pierdută* de piesa lui Sardou, chiar filiația de ordin formal e pusă sub semnul întrebării de marea frecvență a motivului, redus cel mai adesea la un artificiu pueril și ironizat ca atare de însuși Caragiale : „vreo scrisoare scrisă înainte de actul întâi, pe care toți, în toate părțile, o caută, iar eroul nu poate expira pînă nu-nghite la sfîrșitul actului al cincilea scrisoarea... pierdută”². Un singur amănunt pare să-i fi fost sugerat lui Caragiale de comedia lui Sardou : ideea lui Cațavencu de a pune scrisoarea în căptușeala pălăriei, pentru a o pierde în chipul cunoscut³.

O altă piesă a lui Sardou, *Rabagas*, a constituit unul din elementele provocării lui Caion⁴. În fapt, asemănarea ei parțială cu *Scrisoarea pierdută* e un nou prilej de a măsura prin contrast dimensiunile capodoperei. Acțiunea comediei lui Sardou se petrece în Monaco, eroul titular fiind un avocat limbut (numele pare să-i derive din *rabâcher* — a sporovăi) și politician arivist, președinte al clubului *Le Crapaud-Volant* și di-

¹ *Portraits d'écrivains*, Première série, Paris, 1911, p. 111.

² «*Apus de Soare*». *Cîteva note*. *Universul*, 14.III.1909. Vezi *Opere*, 4, p. 464.

³ Vezi *Les pattes de mouche*, actul II, scena I. Prosper (fostul amant) se gîndește cum ar putea ascunde scrisoarea : „La cacher sous la coiffe de mon chapeau... j'en ai fait l'expérience à Surinam, pour l'épître enflammé d'une jolie dame hollandaise ; mais je n'ai pas manqué d'oublier le chapeau chez le mari, lequel s'en est bravement emparé et le porte depuis ce temps-là, sans que j'aie jamais osé le réclamer.”

⁴ «*Rabagas*» și «*Scrisoarea pierdută*». *Studiu critic*, *Forța morală*, 1902, nr. 11. Caion falsifică rezumatul ambelor piese spre a inventa similitudini inexistente sau spre a le exagera monstruos pe cele reale.

rectorul ziarului *La Carmagnole*. Oratoria lui Rabagas se hrănește din rămășițele liberalismului defunct, iar rîvna ascensiunii sale mizează continuu pe oportunism și șantaj. Raportată la aceste detalii comune, distanța ce-l separă de Cațavencu devine și mai sesizabilă. Căci Rabagas rămîne exterior propriilor sale vicii, pe care le contemplă cu detașare, în așa fel încît nu prea e verosimil, iar comic cu atît mai puțin. (Un schimb de replici edificator : „*Eva* — C'est admirable... Vous changez de conviction avec une facilité !... *Rabagas* — Je change ?... Je ne change pas ! Je n'en ai pas !”) Chiar o monografie apologetică dedicată lui Sardou recunoaște în Rabagas o figură abstractă, lipsită de trăsături individuale și de cele ale umanității curente ¹.

Cu aceasta am depășit de fapt terenul sugestiilor tehnice primite de Caragiale și am intrat în acela al consonanțelor tematice, care vor putea fi cercetate oricînd cu interes, fără a îndepărta sentimentul că ele n-au operat asupra scriitorului nostru decît cel mult prin consolidarea intuițiilor originale. Iată, de exemplu, cazul comediodografului danez Holberg (1684—1754), din opera căruia Caragiale a cunoscut piesa *Don Ranudo de Colibrados*, în versiunea ușor prelucrată a lui August von Kotzebue. (O reprezentație a comediei îi prilejuiuse lui Iorgu Caragiali una din farsele năstrușnice consemnate cu atîta haz în *Carnetul unui vechi sufleur*.) Dar Holberg mai este și autorul comediei *Cositorarul politic* (*Den politiske Kandestöber*), al cărei titlu în traducere germană — *Der politische Kannegiesser* — a devenit numele tipic al politicianilor improvizați. Personajul lui Holberg a suscitat — într-un articol din *Vatra* ² — paralela cu Conul Leonida, fapt

¹ Vezi H. Rebell, Victorien Sardou, *Le théâtre et l'époque*, Paris, 1903, p. 126—127.

² V. D. Păun, *Despre ridicol și comic*, *Vatra*, 1895, p. 294. O referință similară la Il. Chendi, *Comediile lui I. L. Caragiale, Familia*, 1897, p. 494.

ce putea stîrni curiozitatea lui Caragiale. Unele scene ale comediei evocă atmosfera *Momentelor*. Adunați într-un „Collegium politicum“, doisprezece meseriași hamburghezi (ne aflăm la începutul secolului al XVIII-lea) dezbate probleme interne și internaționale, comentează ultimele evenimente ale războiului de succesiune la tronul Spaniei, aprobă sau critică tactica adoptată de comandanții oștirilor, deplîng faptul că Viena nu are flotă de război, deși în Austria sînt destule păduri și deci lemn berechet pentru corăbii și catarge : „Dacă am avea o flotă în Austria sau la Praga, turcii sau francezii n-ar mai îndrăzni să asedieze Viena, iar noi am putea răzbi pînă la Constantinopol. Dar nimeni nu s-a gîndit la asta !“ Colegiul consultă o hartă pentru a stabili dacă Franța are sau nu ieșire la mare. Unul din membri vrînd să indice Dunărea, demonstrația devine neașteptat de elocventă, căci răstoarnă o halbă și berea se împrăstie pe hartă în valuri impetuoase ¹.

Dintr-o mențiune cu totul fugitivă rezultă că lui Caragiale nu i-a fost străină figura lui Robert Macaire, atît de populară în Franța către jumătatea secolului trecut. Personajul apăruse inițial ca asasin de melodramă în *L'Auberge des Adrets* a obscurilor Benjamin Antier și Saint-Amand, salvată de cădere prin interpretarea parodică a marelui actor Frédérick Lemaître, care — după vorba lui Caragiale — a făcut minuni cu o piesă stupidă ². Din 1834 înainte, Robert Macaire a cunoscut o carieră triumfală prin cîteva piese ale lui Frédérick Lemaître, întruchipînd de astă dată escrocul dibaci și îndrăzneț, lansat în afaceri de mare anvergură. Unele gesturi și fraze ale personajului au alură cațavenciană. Propunîndu-i-se să fugă în America spre a scăpa de închisoare, Robert Macaire izbucnește : „M'expatrier ! qui ? moi ! Je quitterais ma patrie,

¹ Vezi *Théâtre de Holberg*. Vingt-deux comédies traduites du danois par Judith et Gilles Gérard-Arlberg, I, Copenhagen et Paris, 1955, p. 199—200, 206—207.

² *Ceva despre teatru*, loc. cit.

cette aimable France, séjour de l'industrie, des beaux-arts et des belles manières ! Jamais ! Jamais ! Oh, non ! non ! France, je te reste !" ¹ Fondator al unei societăți de asigurare împotriva hoților, Robert Macaire declară la o adunare a acționarilor : „Dans un siècle où chacun cherche à glisser, sans être vu, sa main dans la poche du voisin, c'était une pensée à la fois vaste et philanthropique que celle d'une association contre les voleurs. A moi l'honneur d'avoir conçu cette pensée ; mais à vous, messieurs, celui de l'avoir fait fructifier par vos capitaux et votre concours.“ ² În continuare, anunță că societatea va căpăta o nouă extensiune și obține din partea acționarilor încântați promisiunea unor noi vărsăminte, fără să le fi distribuit dividendele cuvenite pînă atunci. „Soțietate care va să zică...” În anii 1836—1837, Robert Macaire este înfățișat de Daumier într-o suită de caricaturi publicate în *Charivari*, cu legende de Philipon, personajul alternînd îndeletnicirile de bancher, avocat, ziarist etc. Iată-l la directorul gazetei : „— Je vous apporte un article sur la loi nouvelle. Je l'éreinte drôlement, vous verrez ! *Le directeur* — Mais à quoi pensez-vous, monsieur Macaire ? Ce n'est pas à nous qu'il convient d'attaquer cette loi-là. Nous devons la défendre. *Robert Macaire* — Ah ! bien, bien ! Je vais retoucher ça, et je vous en fais un article mousseux, en faveur de la susdite.“ ³

A cunoscut oare Caragiale și această ipostază grafică a lui Robert Macaire ? Lucrul putea fi înlesnit de interesul său față de arta lui Daumier. La Berlin, pe masa de scris la care se înjgheba proiectul piesei *Titircă, Sotirescu & C-ia*, se afla un album cu reproduceri din Daumier și Gavarni ⁴, pomenit

¹ Cf. E. Silvain, *Frédéric Lemaître*, Paris, 1930, p. 57.

² *Ibidem*.

³ R. Escholier, *Daumier*, Paris, Société des Editions Louis Michaud, [f. a.], p. 180—181.

⁴ Ilie Marin, *Ion Luca Caragiale intim*, *Tribuna* (Arad), 1907, nr. 150.

cu elogii și în corespondența aceluși timp¹. Identificabil pe baza acestor indicații², albumul se răsfoiește cu legitimă curiozitate, în dorința de a ghici planșele care au reținut mai mult privirea lui Caragiale. Iată câteva din ale lui Daumier : *La fin de l'audience* — doi avocați pledând cauze opuse se contemplă cu o indicibilă expresie de satisfacție și poate de complicitate. *Les bas-bleus* (cu legenda : „L'artiste m'a représentée au moment où j'écris mon sombre volume intitulé *Vapeurs de mon âme !... L'oeil n'est pas mal, mais le nez ne me semble pas suffisamment affligé !*“) putea ațîța resentimentele lui Caragiale contra femeilor autoare, descărcate doi ani mai târziu în cuprinsul schiței *Tal !...* O planșă înfățișează un personaj dubios (nu e altul decât Robert Macaire) lăfăindu-se într-o trăsură împinsă de o droaie de entuziaști : *Triomphe de la probité politique*. Legenda „Nous sommes tous d'honnêtes gens : embrassons-nous !“ însoțește priveliștea mai multor perechi de indivizi care se îmbrățișează cu efuziune, totodată golindu-și reciproc buzunarele. Un judecător îi privește cu coada ochiului, prefăcându-se însă că nu vede nimic și strângînd mîna unuia dintre ei. O litografie din ciclul *Locataires et propriétaires* amintește peregrinările chirișilor bucureșteni (*Caut casă...*, *De închiriat*) ; două capete bătrînicioase — de bună seamă soț și soție în căutare de locuință — se ițesc printr-o lucarnă, în timp ce proprietarul arată elocvent în zare : „De ce côté-là vous voyez la Tour St. Jacques !“ Cadrul altei imagini evocă *D-ale carnavalului* ; un ipochimen cu clăbuc pe obraz și cu șervetul la gît țîșnește

¹ Într-o scrisoare către Alceu Urechîă, datată Berlin — 29 iunie 1907, citim : „să-mi spuneți ce ziceți de Daumier și Gavarni și de arta cu care sunt reproduși de editura englezească“. Caragiale expediasc în ajun albumul fagăduit, pe care-l comandase la Londra, nemaigăsindu-l în librăriile din Berlin. (I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, p. 33).

² *Daumier and Gavarni*. With critical and biographical notes by Henri Frantz and Octave Uzanne. Edited by Charles Holme. Offices of „The Studio“, London, Paris New, York. MCMIV. (Vezi anexa, pl. I—VI.)

dintr-o bărbierie, spre a contempla o pereche tandră ce se îndepărtează : „C'est ma femme !!!“

Lăsând la o parte albumul de la Berlin, ipoteza unui mai vechi contact al lui Caragiale cu Daumier și Gavarni se poate sprijini pe coincidența unor motive. Un desen al lui Gavarni din seria *La boîte aux lettres* poartă următoarea legendă : „Mon cher Camille ! Le grand dadais qui vous remettra cette lettre est bien le plus ennuyeux jobard du département (ce qui n'est pas peu dire !) ; mais je n'ai pas su me défendre de vous l'adresser ; débarrassez-vous-en comme vous pourrez.“¹ Se recunoaște îndată subiectul schiței *Infamie...*, ceea ce firește nu exclude posibilitatea verigilor intermediare sau a unui izvor comun. O litografie din 1839 a lui Daumier ilustrează anticipat un episod din *Noaptea furtunoasă*. O patrulă a gărzii naționale trecând pe stradă, comandantul zărește la el acasă o fereastră luminată, în cadrul căreia se disting două siluete în *tête-à-tête*, desigur soția cu amantul. „Ce qui prouve que quand on fait la patrouille, il ne faut jamais passer devant sa maison.“²

Un autor în opera căruia Caragiale își putea regăsi unele accente a fost Henry Monnier, părintele celebrului Joseph Prudhomme, înfățișat de el în numeroase scene dialogate, în comedii ca *La famille improvisée* și *Grandeur et décadence de M. Prudhomme*, în sfârșit în romanul *Les mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*. Întruchipînd burghezul ignorant,

¹ Gavarni, *Masques et visages*, Paris, 1868, p. 325. (Vezi anexa, pl. VII).

² Daumier, Texte de George Besson. Editions Cercle d'art. Paris, 1959 (pl. 33). Tipicitatea momentului o atestă consemnarea lui și într-o fiziologie a gardului național publicată la Paris în 1841 : „on a vu des caporaux profiter de leur autorité pour changer un peu l'itinéraire de leur patrouille afin d'aller jeter un coup d'oeil sur la fenêtre de leur chambre conjugale, et il est certaines ombres chinoises qui, aperçues à une heure du matin, sont bien capables de faire dresser les cheveux sur la tête d'un caporal de voltigeurs, — que dis-je ; les cheveux ! c'est capable de faire dresser d'horreur le bonnet d'ourson lui même !“ (*Physiologie du garde national* par Louis Huart. Vignettes de MM. Maurisset et Trimolet. 3-e édition, Paris, p. 67). (Vezi anexa, pl. VIII.)

pretențios și limbut, personajul strălucește mai ales prin logica formulelor sale solemne și a aforismelor ocazionale : „Vivent les autorités constituées, vivent à jamais la Garde Municipale et son auguste famille !“ „Tous les mortels sont égaux ; je ne connais de distinction véritable que la différence qui peut exister entre eux.“ „Le char de l'Etat navigue sur un volcan.“ „Si Napoléon était resté simple lieutenant d'artillerie, il serait encore aujourd'hui sur le trône.“ „Ce sabre est le plus beau jour de ma vie. Je m'en servirai pour défendre nos institutions et au besoin pour les combattre.“¹ Aceeași conformație a spiritului și limbajului o acuză și alți eroi ai lui Monnier, de pildă procurorul care declară înaintea juraților : „Il y a longtemps qu'on l'a dit, messieurs, l'homme qui se place en dehors de toutes les vertus ne peut jamais suivre que la route du vice“², ceea ce s-ar traduce destul de bine prin cuvintele lui Trahanache-junior, „unde nu e moral, acolo e corupție și o societate fără prințipuri va să zică că nu le are !...“ Plină de momente caragialești este bucata *Un voyage en diligence*. Printre călători, o doamnă cu un cățel în brațe conversează tandru cu el și-i oferă la dejun „une toute petite pâtée... bien légère“. Izbucnind un scandal, cățelul este smuls din brațele stăpânei prin gesticulația violentă a unuia dintre beligeranți. O familie călătorește cu copilul, prilej de inedite dezagremente pentru ceilalți : „Mais que diable ! madame, il me semble que vous pourriez bien changer votre petit bonhomme de côté ; voici bientôt une grosse demi-heure qu'il me frotte la joue avec la tartine de confitures qu'il tient à la main.“³ La oprirea într-o localitate oarecare, M. Prudhomme nu pierde ocazia de a observa că, printr-o ciudată coincidență, Fran-

¹ După F. Gaiffe, *op. cit.*, p. 229.

² H. Monnier, *Scènes populaires*, Paris, 1864, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 269.

cisc I și Napoleon au trecut pe acolo exact în aceeași zi, însă firește în epoci diferite.¹

Gustul prudhommismelor s-a manifestat la Caragiale de timpuriu, încă din vremea când redacta *Claponul*², și a rămas intact pînă la sfîrșitul vieții. În anii Berlinului, corespondența cu Paul Zarifopol prilejuiește un schimb susținut de descoperiri hazlii, efectuate „în vastul cîmp al publicisticii daco-romane” și uneori chiar dincolo de marginile acestuia. Într-un rînd, Paul Zarifopol îi comunică două tautologii franțuzești: 1. „Quand la borne est franchise, il n'est plus de limites.” (Fr. Ponsard). 2. „La richesse d'un pays dépend de la prospérité générale.” (Prince Louis-Napoléon).³ Se constată cu surpriză că ambele sînt extrase din celebrul *Sottisier* al lui Flaubert, prima figurînd acolo în rubrica *Jocrisses*, a doua la *Style des souverains*. De aici pînă la *Bouvard et Pécuchet* nu mai era decît un pas, prea tardiv însă pentru a mai putea înrîuri creația. Oricum, Caragiale rămîne înrudit cu Flaubert printr-o trăsătură surprinsă la acesta din urmă de către Thibaudet: „un anume gust al prostiei, concepută nu ca o simplă negație a rațiunii și a artei, ci ca o realitate substanțială și solidă”⁴.

Dintre scriitorii francezi mai noi, contemporanii l-au așezat în vecinătatea lui Caragiale pe umoristul Georges Cour-

¹ „N-am nici o îndoială — scrie G. Călinescu — că autorul lui *Bubico* și al *Domnului Goe* citise pe H. Monnier, autor popular în vremea lui. Dar lectura nu-i necesară. Prudhommismul plutea în aer și Caragiale prudhommizează.” (*Linia lui H. Monnier, Lumea*, 1945, nr. 5).

² Stilul comentariilor de război publicate acolo e prudhommesc în chip homeric. „Planul de bătaie al oastei rusești are de scop să bată pe turci — precum desigur planul turcilor e să biruie pe ruși. Dacă nu s-o întîmpla cea dintîi, are să se întîmple cea de-a doua... și dacă nu s-or întîmple nici una, nici alta, atunci o să se întîmple altceva — că ceva tot are să se întîmple.” (Vezi *Opere*, 3, E.P.L., 1962, p. 208.)

³ Ș. Cioculescu, *Correspondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905—1912)*, București, 1935, p. 76.

⁴ A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*. Deuxième édition, Paris, 1935, p. 190.

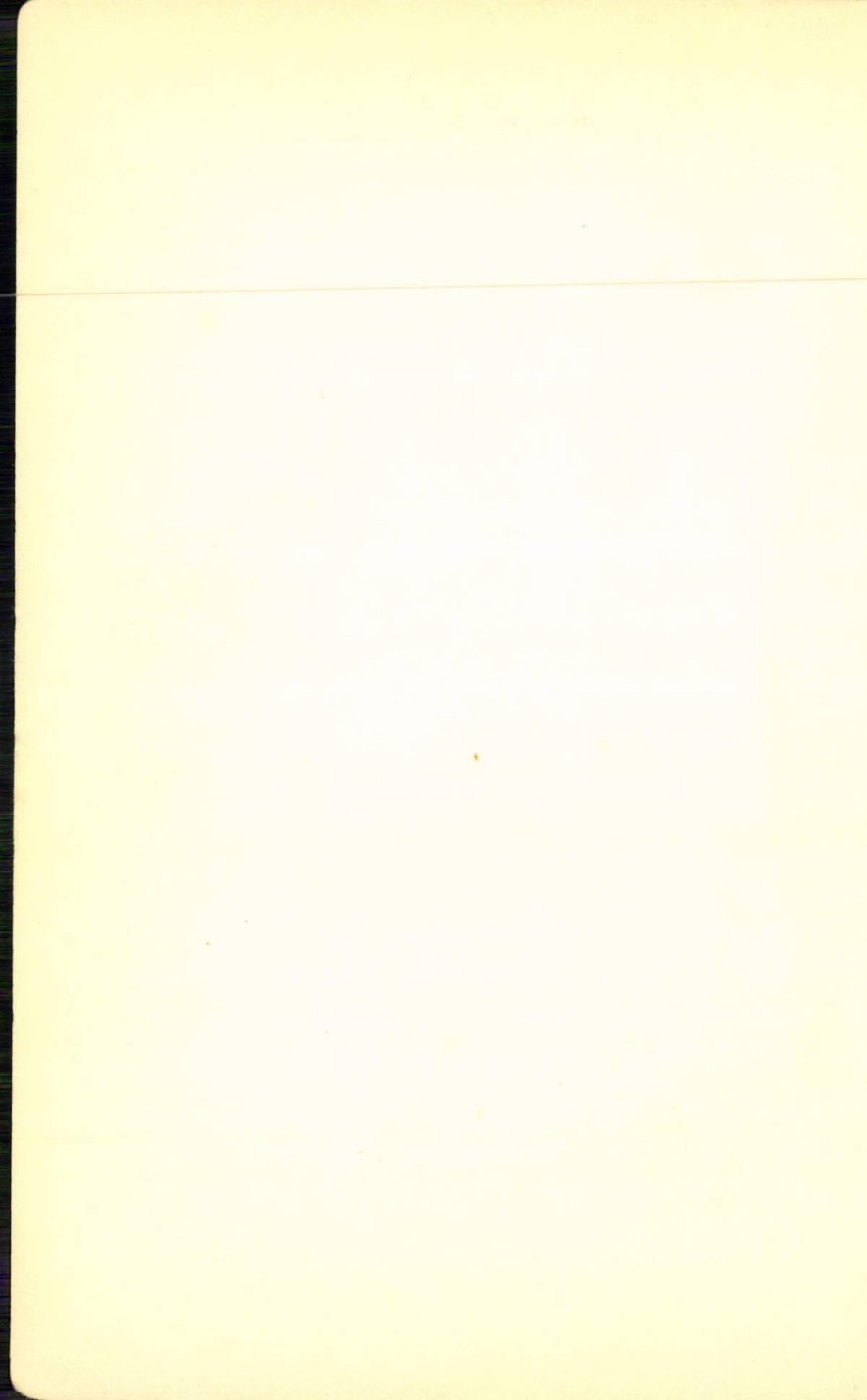
teine, poate fără un sentiment limpede al diferenței valorice, dovadă necesitatea resimțită de D. C. Ollănescu de a o sublinia insistent în raportul asupra *Momentelor*. Dincolo de aceasta, o anumită apropiere există, și G. Călinescu a revenit asupra ei cu exemple convingătoare, semnalând câteva similitudini de motive, ca și unele procedee comune: tratarea schiței ca o comedie în miniatură, conversațiile prelungi și inutile etc.¹ Courteline putea să câștige simpatia lui Caragiale și printr-o consonanță de atmosferă, prin tipica abundență a scenelor petrecute în localuri, prin ironiile sale acide la adresa instituțiilor burgheze și a retorismului oficial, prin doza lui de mi-soginism. Asemeni lui Caragiale, Courteline își cultiva resursele creatoare prin exercițiu oral, în fața unor auditori seduși de expunerea lui sacadată, pitorească, plină de efecte. Când vine însă vorba de scris, umoristul francez se plînge și el de enormele dificultăți ale redactării, repetînd o maximă ce n-ar fi fost repudiată de Caragiale: „Rien ne vaut que par le style“².

O concluzie sprijinită de toate faptele ce se cunosc este că niciodată Caragiale nu s-a căutat în operele altora, dar că uneori s-a putut regăsi în ele. Observație complementară: în afara cîtorva excepții, afinitățile spiritului său merg către lumea autorilor minori. Creatorii universali gravitează la mari depărtări, fiecare în sînul unei constelații proprii. Cu unchii săi Costache și Iorgu, cu Labiche sau cu Monnier, Caragiale își poate afla oricîte înrudiri voim. Cu Aristofan, Molière sau Gogol nu-l unește decît geniul.

¹ *Istoria literaturii române*, p. 446. O schiță a lui Courteline, *Virginie et Paul*, ne sugerează paralela cu *Mici economii*. (De precizat că, la scriitorul francez, bărbatul profită inconștient de farmecele soției sale.) Un detaliu al textului caragialesc — „a fost vorba că merg [să cinez] à la fortune du pot (adică, pe românește, să te mulțumești cu ce s-o găsi)“ — pare să evidențieze o reminiscență din Courteline: „— Virginie, je t'amène un ami qui veut bien venir dîner à la fortune du pot.“

² Vezi Jean Portail, *Georges Courteline l'humoriste français*, Paris, 1928, p. 50—51, 93, 167.

ORIZONT TIPOLOGIC



În lumina observației lui Bergson că defectul prin excelență ridicibil este vanitatea (Gr. Alexandrescu spusese și el, în încheierea fabulei *Bursucul și vulpea*: „Vanitatea e mic vițiu, dar cu bună-ncredințare, / Ea adesea ne expune la ridicol foarte mare“), orientarea lui Caragiale în cuprinsul teritoriului comic se vădește, de la prima lui piesă, magistrală. Sonda străpunge fără greș drept în inima stratului fertil; rezultatul — o erupție uriașă. Într-o însemnată parte a ei, opera comică a lui Caragiale ne apare ca un vast studiu asupra vanității, asupra întruchipărilor și metamorfozelor acesteia la o anume încrucișare a timpului cu spațiul. Dar nicăieri ca în *Noaptea furtunoasă* nu ne va însoți mai acut impresia că ne aflăm chiar la izvoarele fenomenului, în prezența formelor sale cele mai simple și cele mai vii. Faptul poate să se explice prin abordarea unei păтури sociale caracterizate printr-un straniu contrast între umilitatea nivelului de viață și de cultură și

sentimentul hipertrofiat al propriei demnități. Este situația burgheziei prospere din mahalaua bucureșteană în anii de după 1877, prizonieră iremediabilă a mulțumirii de sine, lipsită de orice contact susținut cu straturile superioare ale societății, flatată metodic de politicienii liberali ce-și recrutau din ea o parte a clientelei. Prin resorturile sale comice, fiecare personaj verifică și nuancează un mecanism social-psihologic cu valabilitate generală.

Expresia cea mai puternică a sentimentului de vanitate, croită pe dimensiunile unui comic monumental, aparține în chip firesc figurii centrale a comediei. Care sînt temeiurile de orgoliu ale lui Jupîn Dumitrache? Întîi de toate, apartenența lui la o categorie socială avută și ca atare respectabilă, cu un simț apăsător al onoarei colective. Jignirile aduse persoanei sale, Jupîn Dumitrache le înregistrează în consecință ca ofense la adresa întregului corp: „Un ăla... un prăpădit de ampluat, n-are chioară în pungă și se ține după nevestele negustorilor, să le spargă casele, domnule!” Cum bine observă G. Călinescu, sentimentului de onoare considerat în mod general nu i se asociază un conținut etic absolut, el decurgînd pur și simplu din respectarea unui cod de către membrii aceleiași caste.¹ Este tocmai ceea ce dictează, în pofida impulsivității native, reținerea lui Jupîn Dumitrache în împrejurarea de la „Iunion”, aidoma refuzului unui nobil de a se bate în duel cu un ins din starea a treia: „eu de! negustor, să mă pui în public cu un coate-goale nu vine bine...” Aspectul comic transpare nemijlocit atît prin neașteptata revenire, pe o treaptă inferioară a scării sociale, a elementelor unei mentalități simili-aristocractice, cît mai ales prin structura specială a codului negustoresc, care nu îngăduie replica în public, dar lasă cale deschisă răfuiei pe întuneric.

¹ *Domina bona*, loc. cit., p. 5—6.

Un izvor esențial al mândriei lui Jupîn Dumitrache, venind din straturile cele mai adînci ale cugetului său de om așezat și cuprins, la vîrsta coaptă de 45 de ani, este „onoarea de familist“, criteriu suprem al autosatisfacției și etalon general al respectabilității. Cumnatul Țircădău e blamat cu tărie pentru lipsa acestui sentiment, lui Rică i se recomandă să-l aibă, Chiriac e luat la inimă pentru că, pînă să-și întemeieze propria familie, dă semne bune „consimțind“ la onoarea stăpînului. Se manifestă astfel — vestigiul al timpurilor patriarhale — autoritatea unui *pater familias*, ale cărui răspunderi trec dincolo de hotarele gospodăriei proprii. Grijuliu ca un șef de clan, Jupîn Dumitrache veghează asupra primei căsnicii a Ziței, speră s-o așeze pe un făgaș sănătos, aprobă desfacerea ei cînd se convinge că nu mai poate dăinui („Mă rog, o dată ce nu e bărbatul levent, ce fel de casă să mai fie ș-aia?“), în sfîrșit prezidează cu binecuvîntări și sfaturi la întemeierea unei noi familii. Toate aceste gesturi schițează laolaltă un fel de sacerdoțiu laic, de ale cărui funcții personajul se achită cu tact și cumîntenie exemplară. Nevasta și-o tratează în același spirit, ca pe un copil naiv căruia se cade să-i menajezi pudoarea și să-i potolești spaimile cu blîndă superioritate: „Ei, ce e dacă s-a răsturnat [candela] ! nu mai crede în prostii de-alea. Ce ! ce-o să ni se-ntîmple ? să-mi arză cherestigiria ? arză sănătoasă ! Nu m-a făcut ea pe mine ! este asiguripsită... Atîta pagubă !...“ (Cuvinte exprimînd totodată orgoliul omului care nu și-a moștenit averea, ci a agonisit-o singur.)

Cu ramificații care angajează integral conștiința personajului, onoarea de familist devine pentru el, în cadrul evenimentelor comediei, sursa unei teribile alarme. Natura acesteia merită a fi cercetată mai de aproape. Ibrăileanu se declara surprins de faptul că Jupîn Dumitrache îl pune pe Chiriac să-i păzească onoarea („implicarea lui Chiriac nu rimează cu stima lui Jupîn Dumitrache pentru Veta“), în schimb nu-i trece prin

gînd procedeul universal și clasic, acela de a-și surprinde singur nevasta.¹ Adevărul pare a fi altul. Jupîn Dumitrache nu e gelos (sentiment ce i-ar contrazice nezdrușcinata încredere în sine), este însă iritat la culme de insolență „bagabontului“ care asaltează castitatea inexpugnabilă a Vetei, faptul constituind o ofensă mortală pentru domnul și stăpînul ei : „Apoi să știu de bine că intru în cremenal ! [...] Nu că mi-e frică de ceva, adică de nevastă-mea... [...] Nu că mi-e frică... dar am ambiț, domnule ; cînd e vorba la o adică de onoarea mea de familist...“ Numai așa se pot înțelege reticențele lui Jupîn Dumitrache față de Veta, în clipa cînd îl descoperă pe Rică la dînsul în casă. „Știi — îi spune el lui Ipîngescu —, mă stăpînesc, adică-i vorbesc cu perdea, nu voi să-i isplac lucru formal, ca să n-o rușinez.“ A explica unei adulterine propriul ei delict, iată ce n-ar putea trece prin mintea nimănui. Veta însă n-are altă vină, după opinia soțului ei, decît aceea de a fi angajat, din copilărească nesocotință, o discuție nocturnă cu un vizitator necunoscut.

Finalul comediei, redîndu-i lui Jupîn Dumitrache liniștea tulburată de o falsă alarmă, riscă să i-o răpească din nou prin revelarea veritabilei trădări. Nici acum însă încrederea în soție nu se clatină cu una-cu două ; „îmi vine să intru la bănuiele rele“ sînt cuvintele ce traduc ezitarea în pragul unor gînduri nemaiîncercate. Personajul, chibzuit ca întotdeauna, face bine că nu se pripește : legătura de gît găsită „pe pernele patului dumneaei“ era a lui Chiriatic. „Ei ! vezi ?... Uite așa se orbește omul la necaz !“ exclamă Jupîn Dumitrache, aplicînd în felul lui un principiu molieresc : „Et quand vous verrez tout, ne croyez jamais rien“. Rîsul pe seama încornoraților, îndreptățit sau nu, are tradiții milenare ; niciodată însă n-am asistat la o situație mai fermă pe coordonatele comicului a numitei categorii. Impresia se datorește întregului complex

¹ Scriitori români și străini, p. 46.

de acțiuni și reacțiuni prin care vigilența personajului este orientată integral în direcția unui pericol minor, chiar de n-ar fi fost imaginar, în vreme ce adevăratul și gravul atentat la onoare rămîne definitiv în conul de umbră. Un individ mai puțin orgolios ar fi fost mai circumspect.

✕ Vanitatea lui Jupîn Dumitrache nu apare ca un dat în-născut, ci ca produsul unei evoluții determinate. Hazul personajului vine în mare măsură din strădania lui de a-și ține rangul. O biografie ipotetică a chereștegiului, imaginată cumva de Gherea, ar regăsi în vîrstele lui anterioare treptele pe care le-a suit spre situația actuală și spre sentimentele legate de ea. Dar chiar în faza ilustrată în comedie Jupîn Dumitrache păstrează destule urme ale trecutului. În opoziție cu unele tipuri despre care va veni vorba mai departe, el este un om legat strîns de tradiții și supunîndu-se greoi imperativelor modei. La „Junion“ se duce numai de hatîrul femeilor, dar recunoaște deschis că nu înțelege nimic. De funcția de căpitan în gardă ar fi vrut parcă să scape, a acceptat-o totuși la insistențele lui Chiriac : „Gîndești dumneata că mai primeam eu să fiu căpitan dacă nu-l alegea pe el sergent ?“ În economia generală a piesei, Jupîn Dumitrache ocupă locul pe care comediile înaintașilor, de la Facca și pînă la Hasdeu, îl rezervau bărbaților refractari inovației. Timpul acestora însă a trecut, și Caragiale scoate mari efecte comice din eforturile de adaptare ale unui ins rămas, în adîncul sufletului, un conservator. El nu-și mai impune voința cu ajutorul frînghiei ude, dar își reprimă cu greutate pornirile violente, numai de teama oprobriului public : „mai că-mi venea să-l cîrlesc, dar mi-era rușine de lume“. El nu mai azvîrle ziarul scris în limbă pășărească, îl declară însă „adînc“ și recurge la serviciile unui interpret. Marea bucurie a lui Jupîn Dumitrache este să simtă că el, om de formație veche, n-a fost totuși depășit de vremuri și că poate ține pasul cu ele. Nu lipsesc în acest context unele mărunte simulări, cum ar fi elogiile aduse lui Rică Ven-

turiano pentru articolul a cărui descifrare îi dăduse atîta bătaie de cap : „Ei bravos ! îmi place ! bine combateți reacțiunea, nu pot să zic, știi colea, verde, românește.“ Onestitatea intelectuală a personajului, dispus îndeobște să-și recunoască limitele, nu are sorti de dăinuire, de vreme ce totul pare tractabil prin cîteva formule simple : „ciocoi“, „sudoarea poporului“ și celelalte. Tot astfel, despre vechea lui idee asupra stratificării sociale („dumnealui e... știi, ceva mai sus... noi suntem negustori“) va afla că vine în conflict cu Constituția. Iată motive destule ca vremurile noi să-i apară într-o lumină atrăgătoare, iar efortul adaptării să fie compensat de satisfacțiile ei. Situarea indivizilor sub două zodii îngemănate este o trăsătură frecventă a universului caragialesc.

× Vanitatea lui Jupîn Dumitrache este echivalentul unei ambiții satisfăcute. Vanitatea lui Chiriace o ambiție în mers. Mai puțin generos sub specia efectelor comice, cazul nu putea totuși lipsi dintr-un tablou alcătuit cu grija nuanțelor. Neajuns încă la „slava stătătoare“ a stăpînului, teighetarul nu poate gusta nici îmbătarea de sine a celuiilalt. Pentru el timpul de față are încă imperative aspre : trebuie să slujească — după o expresie de mai tîrziu a lui Caragiale — „cu zel și activitate“, spre a-și făuri viitoarea situație. Ceea ce și face, manifestîndu-și zelul în două direcții, ca sergent în garda civică și ca păzitor al onoarei jupînului. Neașteptată e însă rațiunea ascunsă a acestei rîvne. Măgulind vanitatea lui Titircă prin organizarea exemplară a companiei („E prima, domnule, poci să zic...“), Chiriace l-a determinat să accepte în continuare funcția de căpitan și obligația implicită a rondurilor de noapte. Era mijlocul cel mai simplu pentru a-și asigura ceasurile de intimitate cu Veta. Cît privește paza onoarei jupînului, ea este în realitate expresia propriilor suspiciuni amoroase. Comedia procedează astfel la o savuroasă substituie de roluri. Absență la Jupîn Dumitrache pentru motivele cunoscute, gelozia trece pe seama lui Chiriace, cu întregul ei cortegiu de

dispoziții și manifestări. Interesantă e aici schimbarea de registru, convertirea dramaticului în comic. Pe cât putem ghici din piesă, teșghetarul e în felul său un Julien Sorel de mahala, pentru care cucerirea cucoanei a reprezentat o însemnată verificare a potențialului, poate chiar o consolidare a energiilor ariviste. E lesne de înțeles surparea lui lăuntrică atunci când crede că i se preferă un altul, și cine anume? — un prăpădit de amplotiat, un coate-goale, un mașe-fripte etc. I se redeş-teaptă instantaneu vechile complexe de inferioritate, traduse față de Veta printr-o servilitate ostentativă: „Să-mi poruncești, firește, nu-mi ești stăpîină?... nu sunt slugă în casa dumitale, cu simbrie?” Ca Jupîn Dumitrache, ar putea zice și el „S-a dus ambițul!”, o dată ce i s-a necinstit onoarea de amoret. Gîndurile care fierb în mintea teșghetarului ne devin de altminteri cunoscute prin detectarea lor, cu fină intuiție, de către Veta: „Eu sunt o femeie rea; am vrut numai să rîz de dumneata. Eu te las pe dumneata ca p-o slugă «cu simbrie» să păzești casa, și tîrăsc pe dumnealui pe la grădini ca să mă curtez cu alții. Eu sunt o femeie mincinoasă; n-am simțit nimic când ți-am spus că nu știu să mai fi trăit pînă să nu te cunosc pe dumneata... Toate le-am făcut pentru dumneata numai din prefăcătorie... totdeauna alta ți-am spus, și alta am gîndit; te-am mințit, te-am amăgit, am rîs de dumneata atîta vreme...”

Valențele comice ale lui Chiriac ies deplin la iveală abia în actul al doilea al piesei. N-a apucat să se liniștească bine, în urma jurămintelor de fidelitate ale Vetei, și iată că ele îi apar ca o enormă înșelăciune, dovadă ivirea „bagabontului” chiar în incinta casei. Personajul, a cărui eroare e de-acum patentă pentru spectatori, dă buzna în capcana comică, mînat de impulsul irepresibil al vanității. Hazul sporește prin motivarea sui-generis a sfintei mîinii care l-a cuprins: „Lasă-mă, nene Nae, să-l învăț eu pe mașe-fripte să mai umble după nevestele negustorilor!” Esențială pentru definirea mecanismului comic al lui Chiriac, trecerea de la securitate la

alarmă se produce încă o dată în final, ca spre o ultimă și definitivă întipărire. Toate s-au lămurit cu bine, Chiriac însuși i-a explicat stăpînului cauzele confuziei, tot el a intervenit apoi în favoarea căsătoriei dintre Rică și Zița, cînd deodată Jupîn Dumitrache își amintește a fi găsit ceva pe patul consoartei. „Ce-ai găsit, jupîne?“, întreabă înfiorat Chiriac, și scurta indicație de expresie măsoară tot adîncul prăpastiei care i s-a deschis din nou în față. Cum adică, străfulgeră gîndul teșghetarului, toată povestea cu Zița n-a fost decît un marafet ca să adoarmă bănuielele? Tulburarea provine aici din eroarea cea mai hilară, Chiriac fiind preț de o secundă gelos pe el însuși, întocmai ca Harpagon care, alergînd după hoți, s-a apucat singur de braț.

Alături de sprijinirea pe quiproquo, există și alți factori prin care gelozia lui Chiriac își consolidează aderența la universul comediei. De o sinceritate indiscutabilă, sentimentul putea să ne angajeze pe linia emoției pure, însă forma lui de manifestare îl împiedică de la aceasta. O vibrație la unison nu se poate deștepta decît în prezența acelei simțiri care și-a estompat notele prea particulare, ridicîndu-se la esențe. În *Noaptea furtunoasă* lucrurile se petrec invers, păstrarea distanței fiind asigurată de înfățișarea foarte specifică a pasiunii, căreia nu-i rămîn străine nici accentele melodramatice, în concordanță cu nivelul spiritual al personajului: „Vezi dumneata spanga asta?“, „adio, viață!“, „Da, sunt nebun, firește că sunt nebun; m-ai înnebunit dumneata; dumneata să-mi tragi păcatul!“ etc. Reacția spectatorilor, încă de la premieră, a răspuns fără greș intențiilor autorului. „Într-un moment de desperație — consemnează Slavici în cronica sa din *Timpul* — Chiriac ia spanga de la pușcă și voiește să se sinuciză, iar Veta sare și se luptă cu dînsul. Publicul rîde.“¹ Aici trebuie avută în vedere și capacitatea de iradiere a comicului, în vir-

¹ Cf. I. L. Caragiale, *Opere*, 1, *Note și variante*, p. 543.

tutea căreia pericolul nu poate fi luat în serios, deoarece desfășurarea anterioară a acțiunii ne acordase la un alt diapazon. O eventuală pornire de simpatie e reprimată de altfel și prin egoismul manifest al teșghetarului, preocupat stăruitor de propria lui comoditate sufletească : „Dar eu... eu ce să fac ?“, „care va să zică să mor, ai ?“ Chiar după reconciliere, Veta plângându-se că n-a mai închis ochii din ajun, primește o ripostă caracteristică : „Ei ! d-apoi eu i-am închis !“ A nu sacrifica nimic din seriozitatea sentimentului, dar a-l face totuși compatibil cu viziunea comică de ansamblu, iată problema dificilă căreia tactul artistic al lui Caragiale i-a aflat o fericită soluție. Fidel preceptului clasic al purității genurilor, scriitorului „nu-i plăceau piesele de teatru în care comicul alternează cu duioșii sentimentale, căci, spunea el, «e păcat să-mi strici cheful după ce m-ai făcut să râd»“¹.

Modul în care a fost conturat chipul Vetei argumentează aceeași concepție. „Veta — afirma Ibrăileanu — nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică măcar, ca Zița.“ Că nu e comică în felul Ziței nu va contesta nimeni. A socoti că nu e comică în nici un fel ar fi însă o eroare. În cuprinsul *Noptii furtunoase*, Veta reprezintă desigur figura cea mai puțin aptă să trezească râsul, ocolită fiind de sentimentul de vanitate al celorlalte personaje, pe care astfel îl reliefează prin contrast. Resursele ei comice trebuie căutate în altă direcție, în primul rând în forma îmbrăcată de pasiunea erotică, care deschide mereu o cale către zâmbet. Prin condițiile zămisirii lui și prin chipul întreg al manifestării, sentimentul Vetei poartă pecetea patriarhalității. Închisă în gineceu, soția lui Titircă nu și-ar fi călcat niciodată datoriile conjugale dacă prilejul nu se iveau chiar în sînul menajului propriu. De pudoarea ei, invocată de atâtea ori în piesă, n-avem motive să ne îndoim, dar aceasta

¹ E. Logadi, *Din amintirile mele despre tata, Viața românească*, 1962, nr. 6, p. 158.

ființează numai *extra muros* și nu stînjenește de loc satisfacerea domestică a disponibilităților amoroase. Atitudinea Vetei devine definitorie pentru un anume gen de familie, aflat în unghiul de cuprindere al comicului de moravuri. Impresia de tipicitate se întărește prin înfățișarea femeii ca o ființă altminteri plină de cuminenie, cu porniri miloase, împlîntată adînc în tradiții și superstiții : „ce e cînd ți se bate tîmpla a dreaptă ?“, „Dar cînd ți se bate a stîngă ?“, „Știam eu că o să mi se întîmple mie un necaz mare ; mi se făcuse semn : răsturnasem de dimineață candelă“, „pe urmă ochiul ăl drept mi se bătea într-una de trei zile“, „mîine e sărbătoare, trebuie să mă gătesc să merg la biserică !“ etc. Jurămintele ei de inocență respiră același aer patriarhal : „Dragă Chiriac, să n-am parte de ochii mei, să n-am parte de viața ta, să nu mai apuc măcar o zi fericită cu tine — na ! ce mai vrei ? — dacă știu eu ceva la sufletul meu din cîte ți le-a sporit dumnealui.“ Asemenea accente, fără a contrazice adîncimea sentimentului, fixează reacției noastre limitele înțelegerii ușor amuzate.

Cu profilul astfel definit, personajul se poate înscrie fără dificultate în țesătura de situații comice a actului II. Una dintre ele se sprijină pe confruntarea punctelor extreme de pe axa tradiție-inovație. Adepta unui romantism temperat, pe care versurile lui G. Sion îl acordează perfect nivelului ei de înțelegere și simțire, Veta nu va putea răspunde decît prin stupefacție gesturilor și tiradelor frenetice ale lui Rică Venturiano. La apariția neașteptată a acestuia, ea „dă un țipăt, se scoală și fuge în partea cealaltă a scenei făcîndu-și cruce și scuipîndu-și în sîn“. Expresiile figurate ale declarației de amor („nebun“, „turbat“) o sperie și mai tare, făcînd-o să strige după ajutor. Edificată pe încetul asupra adevăratelor intenții ale vizitatorului, locul spaimei îl ia curiozitatea stîrnită de un spectacol absolut înedit. Veta ascultă „cu mult interes toată tirada lui Rică“, mirată de a descoperi un limbaj

al pasiunii pe care nu-l bănuise nicicând. Se vedește apoi, lucru foarte rar la eroii lui Caragiale, că femeia posedă și simțul umorului ; în clipa deplinei limpeziri a quiproquo-ului, ea izbucnește în râs, reacție înlesnită de situarea celui alt personaj pe o cu totul altă treaptă a registrului comic.

Principala manifestare comică a Vetei în cuprinsul actului II ține de faptul că precauția ei obișnuită cedează sub presiunea emoțiilor de moment. Femeia își demască mereu adevăratele relații cu Chiriac, dar cei din jur sînt ei înșiși prea tulburați ca să poată înregistra. „Sunteți nebuni ? — strigă ea celor trei urmăritori ai lui Rică. Vreți să se rupă schelele cu voi ? Chiriac, nu știi că schelele sunt părăsite de trei săptămîni ? Vrei să te prăpădești ?” Pericolul maxim în atare situație îl pîndea pe greoiul Jupîn Dumitrache, îngrijorarea Vetei urmează însă calea dictată de sentiment : „Chiriac ! Chiriac ! binișor ! să nu cazi !” Imprudența culminează în reproșurile adresate soră-sei : „Zițo, Zițo, tu mi le faci toate, tu m-ai dus la «Iunion», tu ai dat nas amplotiatului să se ție după noi, de mi-am găsit beleaua cu Chiriac... Zița — Cu Chiriac ? Veta (dregînd-o) — Cu dumnealui, cu Chiriac, cu toți“. În final, explicațiile menite a potoli furtuna nu sînt adresate soțului, ci factorului direct interesat, adică lui Chiriac, în vremea aceasta Jupîn Dumitrache fiind lăsat să-și aștepte rîndul. Sînt gesturi și atitudini prin care Veta, altfel atît de deosebită de celelalte personaje, se integrează organic în mișcarea comediei.

✱ Cu Zița ne întoarcem în zona centrală a viziunii caragialești, adică sub semnul vanității, aici cu nota deosebitoare a pretenției. Bucurîndu-se de o largă recepție în comediile precursorilor, tipul femeii „civilizate“ ni se prezintă acum cu tot pitorescul pe care îl putea genera apariția lui în mediul mahalalei bucureștene, cu toate contrastele legate de altoirea snobismului pe un fond bogat în inerții tradiționale. Cei trei ani de studii la pension și lectura *Dramelor Parisului* i-au

creat Ziței o idee extravagantă despre sine, determinînd și un bovarism specific, sub imperiul căruia căsnicia cu Țircădău n-a putut dăinui : „Uf ! țățico, mașer, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu pastramagiul ! Să trăiesc eu cu un mitocan ! Nu era de mine ; eu sunt o persoană delicată ; bine că m-am văzut liberă !...” Comicul personajului decurge în bună parte din stilul plebeian al manifestărilor sale, pe care rudimentele de cultură nu l-au putut altera în nici un chip. Persoana delicată are ieșiri violente („Mitocane, pastramagiule ! la polițiune ! vardist ! nene Dumitrache !...“), dar negăsindu-le nimic reprobabil le reconstituie cît mai fidel, încîntată de a fi reacționat cu promptitudine și energie. Caracteristică e și precipitarea debitului verbal sub cele mai felurite impulsuri, între acestea curiozitatea („Ei ! l-ai găsit ? i-ai vorbit ? i-ai dat ? i-ai spus ?“) și mai ales nerăbdarea de a comunica („Stai, țațo, să-ți spui și să te crucești, nu altceva !“).

O altă alăturare contrastantă se produce pe planul etic, între independența cu care Zița se mîndrește atît de mult și incapacitatea ei de a o gusta din plin, prinsă cum se află în rețeaua unor moravuri patriarhale. Contactele Ziței cu lumea exterioară se reduc la frecventarea grădinii „Iunion“, numai în zile de sărbătoare și bineînțeles sub egida familiei. De aici și ceasurile de tînjire ale tinerei femei („Eram ambetată absolut“), izbucnirile ei nervoase („Fir-ar a dracului de viață ș-afurisită ! că m-a făcut mama fără noroc !“) — rezultate firești ale unei libertăți mai curînd nominale. Un rău ce are totuși și partea lui bună. În lipsa oricăror obstacole, cum s-ar fi putut realiza ritualul pasiunii romantice către care aspiră eroina ? În piesă totul concură însă pentru deplina ei satisfacție : un tînar necunoscut, aparținînd unei lumi superioare („După port nu semăna a fi negustor“), o distinge într-un loc public, neputînd-o aborda se mulțumește s-o privească „lung și galiș“ spre a-i citi în ochi un sentiment identic cu al său, o urmărește apoi pînă aproape de casă, îi trimite în

fine două bilete amoroase, dintre care unul cuprinde chiar o poezie ! „Voilà comme les choses se traitent dans les belles manières, et ce sont des règles dont, en bonne galanterie, on ne saurait se dispenser.“ Depărtarea în timp de epoca prețioaselor a modificat pe alocuri regulile jocului, principiul însă a renăscut în romantism cu o putere considerabil mărită. Culoarea comică a amorului Ziței se intensifică prin supunerea lui simultană la imperativele unor coduri opuse : romantic unul, celălalt patriarhal. Ca urmare, în plină aventură erotică, „fata romanțioasă“ se pune formal sub scutul penaiților : „cînd oi vrea, îmi găsește nenea Dumitrache bărbat mai de onoare ca dumneata.“ Iar cînd fazele ceremonialului romantic au fost străbătute în chip mulțumitor, eroina, „plecînd ochii cu nevinovăție“, arborează cea mai cuviincioasă obediență : „Eu fac ce vrei dumneata ; îmi ești ca și un frate mai mare.“ Suprapuneri paradoxale, tipice însă pentru locul și timpul investigat, care o așază pe Zița în vecinătatea lui Jupîn Dumitrache, sub același regim al zodiilor gemene.

Prin intermediul Ziței, mulțumirea de sine a eroilor *Noptii furtunoase* se deschide mirajului unei alte lumi. Mesagerul acesteia, Rică Venturiano, îndeplinește în mod constant funcția unui catalizator al acțiunii, din inițiativele și confuziile sale izvorînd întreaga mișcare a piesei. Substanța lui proprie este însă mult mai săracă decît a oricăruia din personajele amintite pînă acum. La drept vorbind, nici nu există cu adevărat o substanță a lui Rică, ci doar un amalgam de stiluri, corespunzător unui cumul de activități : stil publicistic (cu o variantă politică și alta de reportaj), stil poetic, stil administrativ. Fiecare dintre acestea devine obiect de parodie, la obținerea efectului contribuind și frecventa migrație a clișeeilor. Declarația de amor, de pildă, include reminiscențe ale stilului administrativ („precum am avut onoarea a vă comunica în precedentă mea epistolă“), ale celui reportericesc („M-am transportat la localitate“), ale celui politic („nu,

orice s-ar zice și orice s-ar face, eu voi susține, sus și tare..."). Gesturile personajului, mecanizate la extrem, reprezintă și ele caricatura unui stil: „răsufală din adânc, pune mîna la inimă“, „cade în genunchi și începe cu putere“, „se tîrăște un pas în genunchi“ etc. Evoluînd în aceste limite, Rică Venturiano încarnează parodia formelor degenerate ale romantismului și liberalismului. Din structura personajului lipsește însă orice element genuin care să slujească drept termen de raportare și să imprime comicului o nuanță mai profundă. „E băiat bun, d-ai noștri, din popor“, spune despre el Ipin-gescu, dar manifestările lui Rică nu păstrează urmele cuvenite ale acestei origini, carență egală cu un deficit al autenticității. Un bun prilej de a restitui personajului culoarea lui primitivă l-ar fi oferit clipele de spaimă, în care oamenii leapadă veșmintele împrumutate. Ce se constată însă? Rică îl cheamă în ajutor pe sfîntul Andrei, ceea ce e bine, dar invocă totodată și „geniul bun al venitorului României“, întorcîndu-se astfel în domeniul strict al șarjei. Caragiale a vrut probabil să sublinieze artificializarea completă a insului, dar a uitat în parte un principiu formulat chiar de el: „ceea ce se cheamă în franțuzește *drôle* nu va să zică *comic*, și nici *caricatura* nu însemnează *tip*“¹. Asupra profilului moral al personajului, dincolo de locvacitate și poltronerie, stăruie incertitudinea. Este oare Rică un sentimental? Debitarea mecanică a declarației susține ipoteza contrară, denunțînd o practică de crai consumat. Cum să ne explicăm atunci cererea Ziței în căsătorie? Numai ca o inspirație de moment, vizînd soluționarea onorabilă a încurcăturii? Caracterul intempestiv al demersului marchează în orice caz tributul plătit de Caragiale unor vechi tradiții teatrale: „il faut bien qu'enfin je me marie. / Pourrions-nous autrement finir la comédie?“ (Thomas Corneille,

¹ Teatrul cel mare — «Urîta satului», România liberă, 29.XII.1877. Vezi Opere, 4, p. 128.

L'amour à la mode.) Rezultatul este că două personaje sînt smulse din circuit, nu vor mai fi ce au fost, Zița nemaiputînd întruchipa în continuare disponibilitatea erotică, nici Rică spiritul aventuros. În contextul *Noptii frutunoase* și cu atît mai mult în perspectiva viitoarelor comedii, o asemenea modificare dobîndește atributele excepției. Ea are însă meritul de a sublinia prin contrast imuabilitatea situației fundamentale.

Două personaje ale comediei, Ipingescu și Spiridon, își asumă funcția unor elemente de legătură. Și mai vizibilă în asemenea cazuri devine grija subtilă a detaliului, virtute eminentă a artei lui Caragiale. Dincolo de rolul său accesoriu, de Mercur al perechii îndrăgostite, Spiridon adaugă viziunii de ansamblu nota veleității incipiente și reprimată, care se convertește în minciună sau șiretenie. Ipingescu, la rîndu-i, nu rămîne un simplu propulsor al expoziției (deși misiunea lui esențială aceasta este); prin el tabloul vanităților cîștigă o nuanță nouă. Condiția socială a personajului creează alte temeuri ale sentimentului de automulțumire decît acelea întîlnite pînă aici. Neputîndu-se mîndri cu funcția lui modestă de ipistat, Ipingescu dezvoltă o vanitate de un gen deosebit, vanitatea relațiilor sociale; „cu cît tact și cu cîtă discreție — spune despre el Caragiale — știe să cultive amicitia cetățeanului Titircă și stima întregii familii a acestuia! [...] Cu cîtă seriozitate dezleagă el, la sfîrșitul piesei, încurcătura, cînd recunoaște pe romanticul publicist, pe care-l admiră prin luminată convingere!“¹ Suprema satisfacție a lui Ipingescu este însă aceea de a-și afirma, prin tîlmăcirea ziarului, superioritatea intelectuală: „Ba nu-i adînc de loc. Nu pricepi?“ Aici personajul, altminteri atît de „rezonabil“ (modul în care întrebă, aprobă sau precizează vădește o logică riguroasă de polițist), o ia razna, suficiența caracteristică oamenilor

¹ Ion Brezeanu, *Literatură și artă română*, 25.XII.1898. Vezi *Opere*, 4, p. 362—363.

rupți de realitățile pozitive făcînd din el primul reprezentant al unei ample serii de eroi caragialești. În comentarea articolului din *Vocea patriotului național*, Ipingescu e la un pas de Conul Leonida.

Ghiță Țircădău, deși rămas în culise, deține un loc mai însemnat decît Ipingescu sau Spiridon în dialectica *Noptii furtunoase*, primind și o mai clară definiție a caracterului. Dacă Rică Venturiano, urmat la oarecare distanță de Zița, ilustrează frenezia inovației, iar Jupîn Dumitrache adaptarea prudentă, punctată de ezitări, Țircădău apare ca exponentul tipic al spiritului refractar pur. Ultimul dintr-un șir bine reprezentat în vechile noastre comedii, el este bărbatul patriarhal autoritar, agasat de mofturile muierii și dispus să le curme prin orice mijloace. Vremurile i-au devenit însă ostile, acoperindu-l tot mai mult de oprobriu. Multe schimbări intervenite în societate sînt pentru Țircădău de neînțeles. „Hei, cucoană — zice —, mai bine ți-e acuma văduvă?“, semn că noțiunea divorțului i-a rămas străină. Convingerea lui intimă așază, mai presus de hotărîrea judecătorească, drepturile imprescriptibile ale soțului: „Să te măriți, ai? cît o trăi Ghiță Țircădău, ori să te-nhăitezi cu vreunul? Săracul! Dar să știi de bine că merg cu el de gît pînă la Dumnezeu, tot n-ai dumneata parte de un așa ceva; încai dacă m-ai lăsat pe mine, să te duci la mănăstire, că așa te lăudai la trebunar!...“ Ultimele cuvinte mărturisesc mefiența spiritului pozitiv înaintea oricărei manifestări de patetism: Zița e o romantică, Țircădău un clasic.

— 4 —

Cu excepțiile care s-au putut vedea, *Noaptea furtunoasă* este comedia vanităților satisfăcute. Conul Leonida față cu reacțiunea mută centrul de observație în zona vanității înăbușite, care izbucnește din nou într-o direcție neașteptată. Om al satisfacțiilor minime pe tărîmul practic, în cadrul existenței sale plafonate și nesigure, micul burghez obține o

compensație evadînd în lumea teoriei. El își creează astfel a doua realitate, care tinde să devină unică prin anularea celei dintîi. Practica nefiind totuși dispusă să cedeze fără împotrivire, între ea și teorie se angajează un dialog pasionant, o luptă plină de peripeții, la lumina lămpii de gaz cu abajur cusut pe canava. Alegerea lui Caragiale a căzut asupra pensionarului ca ilustrare extremă a fenomenului studiat, pentru că eliberarea de orice atribuții accentuează ruperea de viață a fostului slujbaş și azvîrle ultimul lest care putea să-i mai frîneze zborul fanteziei. Sursa principală a comicului stă în faptul că fantezia nu operează o simplă evaziune, ci se aplică stăruiitor realității, modificîndu-i trăsăturile pînă la desfigurare.

În anii Berlinului, Caragiale păstra încă un anunț de logodnă din 1879, cu prima schiță a *Conului Leonida*¹. Cu privire la personajul titular, scriitorul notase: „Charmant avec ses bêtises” — și e sigur că o definiție mai bună nu i s-ar putea găsi. La gura sobei, în halat și papuci și cu scufia de noapte în cap, Leonida deapănă vechi amintiri despre 11 februarie, prilej pentru a mărturisi — a cîta oară? — înfocatele sale sentimente republicane. Trebuie să bănuim, la originea acestora, impresia neștearsă pe care i-au lăsat-o cele 15 ceasuri ale republicii de la Ploiești, lumina revărsată de ele asupra tuturor întâmplărilor trecute și viitoare. Transformat într-o dulce obsesie, idealul republican zîmbește la fiecare cotitură a istoriei. S-a produs cîndva o răsturnare de domnitor (cu patru ani înaintea evenimentelor de la Ploiești)? De bună seamă, gîndește Leonida, n-a fost decît o primă încercare de a statornici rînduirea ideală. Convingerea e atît de vie încît dobîndește o forță magică, imprimînd amintirilor fizionomia corespunzătoare: „Așa, cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și, știi obiceiul meu, pui mîna întîi și-ntîi pe *Aurora*

¹ Ilie Marin, *loc. cit.*

democratică, să văz cum mai merge țara. O deschiz... și ce citesc? Uite, ții minte ca acum: «11/23 făurar... a căzut tirania! Vivat Republica!»

Pentru ca relieful comic să se adâncească și mai mult, personajul, stăpînit de o idee fixă care-i alterează toate percepțiile, se vrea și se crede un spirit ponderat, ostil din principiu oricărei exagerări („știi că eu nu intru la idee cu una cu două”), prieten al adevărului mai mult decît al lui Platon („Ori să-zici nu știu ce și nu știu cum, că adicătelea «acu, unde ești tu republican, ții parte națiunii...»”). Pe fondul acestei păreri despre sine, tradusă în gravitate și importanță, vederile politice ale Conului Leonida capătă o savoare unică. Pentru dînsul revoluția e un spectacol („Zic: gătește-te degrab”, Mițule, și... hai și noi pe la revoluție”), furia poporului se manifestă prin steaguri, muzici, chiote, tîmbălău, iar reușita mișcării o consacră felicitările trimise de „Galibardi”, căruia pensionarul îi poartă o admirație vecină cu idolatria.¹ Aici se dezvăluie încă o dată credinciosului fiu al Ploieștilor, urbe în care popularitatea eroului italian se hrănea din relatările directe ale lui Stan Popescu, invocat în schița *Boborul!* ca „unul dintre cei 1000 ai lui Giuseppe Garibaldi”. Propagarea orală a datelor istorice, trecerea lor prin filtrul fanteziei obștești, contribuția corespunzătoare a Conului Leonida — iată verigile procesului al cărui rezultat final e o imagine curat folclorică. Devenit erou de Alixândrie, „Galibardi” bagă în răcori „pe toți împărații și pe papa de la Roma”, botează în semn de împăcare un copil al acestuia din urmă, e șef peste o mie de voluntari care „dă cu pușca-n Dumnezeu”, însă „toți se-nchină la el ca la Christos”. Pentru un om de talia lui, instaurarea republicii ar fi treabă de o zi. Ajuns la țărmlu teoriei după un periplu epic, pensionarul enumeră cu

¹ Variantă manuscrisă: „De-atunci i-am pus eu portretul în perete de mă-nchin la el.” (*Opere*, I, *Note și variante*, p. 574.)

precizie didactică avantajele republicii, regim sub care „nu mai plătește niminea bir“, „fîștecăre cetățean ia cîte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate“, pensiile curg mai departe „după legea a veche“, urmînd totodată ca „nimini să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile“ (deși în ansamblu „republica este garanțiunea tuturor drepturilor“).

Certitudinile personajului fiind de granit, dacă realitatea încearcă să le clatine, cu atît mai rău pentru realitate. O primă tentativă, produsă prin intermediul Efimiței („Dacă n-o mai plăti niminea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă?“), e respinsă fără efort : „Treaba statului, domnule, el ce grije are?“ Mai primejdioase se vor dovedi asalturile realității în cuprinsul scenelor următoare. Mărturia consoartei, care a auzit în depărtare strigăte și împușcături, apare irelevantă : „Bine, chiar revoluție să fi fost, să zicem... nu știi dumneata că n-are nimini voie să descarce focuri în oraș ? e ordin de la poliție...“ Cum o explicație a zgomotelor trebuie totuși găsită, vine în ajutor teoria „fandacșiei“, culeasă probabil din vreun almanah și verificată prin exemple de similară proveniență („Ei ! domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap !“). Revenirea întărită a larmei aruncă personajul în brațele crizei, neputința de a integra faptele într-o schemă prestabilită fiind pentru el insuportabilă. Revoluție cu împușcături interzise de poliție și cu „ai noștri la putere“ ? ! În disperare de cauză, Leonida se adresează oracolului — rubrica de ultime știri a gazetei, spre a afla dezlegarea enigmei : „Nu e revoluție, domnule, e reacțiune“. Contrastul dintre teorie și practică își descoperă acum o nouă latură. Știindu-se „deocheat“ în ochii reacționarilor, Brutusul cu scufie se pierde cu desăvîrșire, vrea să fugă la Ploiești („Acolo nu mai mi-e frică : sunt între ai mei ! republicani toți, săracii !“), pînă la urmă e gata să se ascundă în dulap. O dată însă cu lămurirea confuziei, personajul își recapătă instantaneu sentimentul de importanță. Departate de a-l în-

demna la o mai atentă scrutare a realității, experiența proaspăt consumată semnifică pentru el *triumful teoriei*. Fapt nu numai comic, ci și de un firesc profund. Pentru că numai în cadrul teoriei marile vanități ale acestui om mărunț, pe care practica le reprimă, le contrazice și le denunță, găsesc un spațiu al expansiunii libere și al totalei confirmări.

Prin comparație cu Conul Leonida, Efimița pare înzestrată cu un simț al realităților foarte solid. Îl atestă nedumerirea ei în privința lefurilor republicane, teama de a nu da vrabia din mână pe cioara din par („Pe lângă pensie?”), încrederea în obiectivitatea simțurilor („cum s-auz ce nu era?”), capacitatea de a se orienta rapid și just într-o împrejurare dramatică („Trebuie să deschiz, soro, că-ncepe dobitoaca să țipe și-i mai rău : ne dă de gol la zavrații!”). Acest simț al realităților nu e totuși invulnerabil. Fisurile se produc de pe urma admirației pe care o poartă bărbatului, dobândit la o vîrstă tîrzie și deci cu atît mai prețuit : „Ca dumneata, bobocule, mai rar cineva !” Sub regimul acestei admirații, cît și al tradiționalei supuneri față de bărbat, Efimița e capabilă să pună întrebări timide („Adică, zău, bobocule, de ! eu, cu mintea ca de femeie, pardon să te-ntreb și eu un lucru”), dar nu să analizeze și răspunsurile lui Leonida, care reprezintă pentru ea expresia adevărului definitiv : „Așa da... vezi, mie nu-mi dădea-n gînd”. A proceda altminteri ar însemna să renunțe la propria vanitate, aceea de a poseda un soț infailibil. Efimița întruchipează spiritul practic sedus pînă la urmă de strălucirile teoriei : „Ei, bobocule, apăi cum le știi dumneata toate, mai rar cineva !” Astfel, din orice unghi am privi-o, neprețuita miniatură scenică *Conul Leonida față cu reacțiunea* înfățișează o luptă a teoriei cu practica și triumful deplin al celei dintîi.

Ca o trăsătură comună primelor două comedii caragialești se poate reține faptul că ele întreprindeau studiul vanității în

cadrele fixate acesteia de mediocritatea situației sociale. Prin abordarea unei zone mai înalte, aceea a elitei politice provinciale, *Scrisoarea pierdută* marchează o schimbare și îmbogățire a perspectivei, prilej de a descoperi aspecte și semnificații noi. Dacă la personajele comediilor anterioare posibilitatea și dorința de a-și depăși mediul erau limitate sau inexistente, condiția eroilor *Scrisorii pierdute* se distinge, dimpotrivă, printr-un acces mai liber la treptele superioare ale ierarhiei social-politice și legat de aceasta printr-o puternică dezvoltare a instinctelor de parvenire. În *Noaptea furtunoasă*, vanitatea ne apăruse mai ales ca automulțumire. În *Conul Leonida*, ca autoînșelare. În *Scrisoarea pierdută*, ea devine cel mai adesea sinonimă cu ambiția. Această pornire, pe care *Noaptea furtunoasă* o prezentase numai în infrastructura unor personaje, ocupă acum primul plan al atenției, deoarece noul cadru a făcut din ea corolarul mai tuturor vanităților individuale și mobilul de bază al întregii acțiuni. Pentru desfășurarea ei, momentul ales de Caragiale a fost în chip necesar unul de maximă încordare a ambițiilor, care se măsoară și se definesc reciproc, stabilind o dată cu aceasta cele mai însemnate repere de caracter.

O primă categorie de ambițioși reunește câteva figuri sub semnul tendinței de a păstra o situație statornică, de a-și apăra poziția socială. Cel mai tipic în acest sens e Zaharia Trahanache. Prin vîrstă, temperament și comportare, el exprimă în toată plenitudinea ideea de stabilitate. Vremea lui 11 februarie și a luptelor prin care își va fi cucerit actuala situație e de mult rămasă în urmă. Personajul se bucură de o veche și solidă autoritate, de un prestigiu recunoscut la nevoie și de către adversari ; „eu totdeauna — îi spune Cațavencu — am ținut la dumneata ca la capul județului nostru...” Prezi-dent prin vocație și prin tradiție, „venerabilul” își exercită magistraturile într-un spirit conciliant și afabil, de o bonomie inalterabilă. E de ajuns să ne amintim eforturile depuse

de el pentru a tempera impaciența adunării electorale, modul cum reteză secvențe întregi din discursul lui Farfuridi, aducându-l „la cestiune“ cu dulceață nesfârșită, formula prin care recomandă expulzarea Cetățeanului turmentat. ✕ Ca structură psihică, îl găsim la antipodul lui Jupîn Dumitrache, cu care uneori a fost comparat pentru rațiuni superficiale. Lui Jupîn Dumitrache îi este proprie o impulsivitate greu stăpînită, în timp ce Trahanache e placiditatea pusă la încercare și obligată a se contrazice. Ce s-a întîmplat? O intrigă infamă încearcă să-i păteze reputația, împreună cu aceea a soției și a celui mai bun prieten. De teamă nu poate fi vorba, căci o reputație ca a lui se află mai presus de atingere, dar simțul etic al personajului e adînc ultragiat: „A! ce coruptă soțietate!... Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic: enteresul și iar enteresul... [...] Auzi d-ta mișelie, infamie.“

Supărarea lui Trahanache, în virtutea firii sale, este de scurtă durată, repede înlocuită prin atitudini reflexive: „Așa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi. Cine-și poate închipui pînă unde poate merge mișelia omului!“ Într-adevăr este greu să-și închipuie, cîtă vreme propriei lui conștiințe îi atribuie puritatea cristalului. Personajul își relevă astfel nota comică cea mai profundă, accentuînd totodată una din semnificațiile majore ale comediei. S-ar zice că detestă înșelăciunea, fiind el însuși incapabil să o practice. De fapt o practică la perfecție, dar în cadrul unor obișnuințe atît de vechi și socialmente consolidate încît sentimentul lui de integritate morală rămîne nezdruncinat. Nimic mai firesc pentru dînsul decît falsificarea listelor de vot, ingerințele electorale, măslirea sufragiului. „D-ta n-ai nici o grijă — îl încredințează el pe Dandanache —, mergem la sigur, la noi opoziție nu încape, [...] nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile.“ Definiția cea mai limpede a sistemului său etic, Trahanache o oferă declarînd scuzabile falsurile politice

(„Dacă ar fi numai una... aia cu scrisoarea ta către Joița, înțeleg ; să zic : pentru politică — unde e în joc enteresul țării, ca oricare român, a încercat omul“), dar condamnându-le implacabil pe cele lipsite de acest caracter („Girurile astea două, cu care onorabilul d. Cațavencu a ridicat cinci mii de lei de la Soșietate, sunt tot pentru enteresul țării ?“). În esență, indignarea lui este aceea a omului care consideră că s-au violat regulile unui joc. În asemenea împrejurare, bonomia intră în eclipsă : „Apoi, dacă umblă el cu machiavelicuri, să-i dau eu machiavelicuri. [...] N-am umblat în viața mea cu diplomăție ; dar dacă e vorba să facem pe ieziuitul a la Metternich, apoi să-i dau eu, neică...”

Resursele de loc neglijabile ale abilității lui Trahanache (care, în treacăt fie spus, nu ne-a părut niciodată decrepit, greoi și ticăit, cum afirmase undeva Ibrăileanu), spiritul său diplomatic, tactica lui de Fabius Cunctator se subordonează unui țel unic, menținerea statu-quo-ului. Orice lezare a principiilor de ordine produce din parte-i o reacție caracteristică, elocventă în acest sens fiind ciocnirea cu Farfuridi și Brînzovenescu de la începutul actului II. Date istorice ca 1821 sau 1848 rămân bune de invocat în discursuri, dar Trahanache are grijă să se delimiteze strict, ca „stîlp al puterii“, de „zavragii“ și „căuzași“, socotiți în practică niște strămoși foarte compromițători. Respectarea fără abateri a „legalității“ este motivată în chipul cel mai realist : „Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atîrnă binele țării și de la binele țării atîrnă binele nostru...” Poziția aceasta, atît de sănătoasă, are un comic subiacent. Paznic plin de vigilență al statu-quo-ului politic, Trahanache soarbe de aici noi forțe pentru apărarea statu-quo-ului familiar. Prietenia cu prefectul este invulnerabilă pentru că la cimentarea ei a contribuit și ambiția politică. Trahanache o confirmă indirect, declarînd că a stăruit pentru rămînerea în localitate a lui Tipătescu „nu de ambiț

că ni era prieten — pentru interesul partidului“. Corelația comică a celor două planuri merge și mai departe. Asociată unor manevre politice străine spiritului de ordine, încercarea de a-l edifica pe Trahanache asupra adevăratelor relații dintre Zoe și Tipătescu și-a ratat cu anticipație orice șansă : „Ești tare, stimabile, la machiaverlicuri, tare, n-am ce să zic ; dar nu ți-ai găsit omul...“ În fundamentul ei, miopia personajului care „știe tot, dar nu crede nimica“ apare ca un rezultat al ambiției sale politice, aceasta tulburându-i percepția de ansamblu prin raportarea univocă a diverselor elemente.

Voința de a păstra vechea stare de lucruri, prezentă deopotrivă la Zoe și Tipătescu, capătă prin intermediul lor o determinare diferită, legătura celor doi prilejuind o încercare de forțe între ambiția politică și cea socială. E de observat că, în cazul lui Tipătescu, amorul a funcționat ca o frână a ascensiunii. „Credeți d-voastră — spune Trahanache — că ar fi rămas el prefect aici și nu s-ar fi dus director la București dacă nu stăruiam eu și cu Joițica... și, la dreptul vorbind, Joițica a stăruit mai mult...“ (Precizarea finală atrage comentariul lui Farfuridi, acordat cu strictete tendinței dominante a piesei : „Ei ! se-nțelege, damele sunt mai ambițioase...“) Tipătescu la rîndul său declară, iritat de incriminările partizanilor : „mi-am sacrificat cariera și am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul“. Cu totul îndreptățită, în asemenea condiții, agitația prefectului în fața unei alternative de două ori nefaste. A respinge pretențiile lui Cațavencu ar însemna s-o compromită pe Zoe și să-și distrugă orice poziție în politica locală ; a le satisface — să ridice împotriva-i forurile centrale, ratîndu-și astfel definitiv ascensiunea, pînă atunci numai amînată. Pentru Zoe însă problema se pune în alți termeni. Ea nu are nici un motiv să dorească avansarea lui Tipătescu, e preocupată numai de menținerea funcției lui actuale („Cum o să mai poată rămîne Fănică prefect?“), restul apărîndu-i derizoriu în raport cu

pericolul care o pîndește : „Dacă ambiția ta, dacă nimicurile tale politice le pui mai presus de rușinea mea, de viața mea, lasă-mă ! Să mor...” De aici exasperarea ei în fața rezistențelor prefectului și hotărîrea consecutivă a înfrîngerii lor cu orice preț. Conjunctura e departe de a fi comică, iar personajele nu au nimic ridicol. Universul comediei manifestă astfel, mai accentuat decît în *Noaptea furtunoasă*, dispoziția de a se sprijini pe elemente alogene, de a și le apropria prin mutații subtile. Contribuie la aceasta o confruntare implicită a împrejurării cu precedentele ei romantice, din care noii protagoniști au păstrat unele reminiscențe verbale, lipsite însă cu desăvîrșire de suportul emotiv adecvat. „Omoară-mă pe mine, care te-am iubit, care am jertfit tot pentru tine...” e un strigăt vrednic de eroina unei drame. Adevărul este că Zoe n-a jertfit nimic altceva decît o fidelitate conjugală stînjitoare, singurul sacrificiu notabil venind, cum am mai spus, din partea lui Tipătescu. Contradicția apare cu atît mai pregnantă, cu cît Zoe dovedise puțin înainte că nu e dispusă să renunțe la nici unul din atributele poziției sale în societate.

O frecvență tipică între gesturile pasiunii romantice înregistrează fuga perechii îndrăgostite, ruperea legăturilor care o uneau cu un mediu ostil împlinirii sentimentelor. Iată, pentru a rămîne la nivelul cel mai comun, exemplul eroilor unei drame a lui Augier. „La réprobation du monde nous attend”, exclamă Gabrielle la propunerea lui Stéphane de a fugi împreună. Iar Stéphane răspunde cu superbie :

Qu'elle vienne et je serai content !

Que ce monde irascible et devant qui tout tremble
Par son courroux nous lie à tout jamais ensemble ;
Je bénirai l'arrêt qui nous met hors la loi
Et ne vous laisse plus d'autre soutien que moi !

(*Gabrielle*, V, 4)

Jucată de eroii caragialești, scena capătă aer de parodie :

„*Tipătescu* — Atunci, dacă nu e altă scăpare... *Zoe* ! *Zoe* ! mă iubești... *Zoe* — Te iubesc, dar scapă-mă. *Tipătescu* — Să fugim împreună... *Zoe* (*retrăgându-se*) — Ești nebun ? dar *Zaharia* ? dar poziția ta ? dar scandalul și mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre ?... *Tipătescu* (*descurajat*) — Atunci nu ne mai rămîne nimic de făcut ! *Zoe* — Ba da ! *Tipătescu* — Ce ? *Zoe* — Să sprijinim candidatura lui *Cațavencu* !” Cum se vede, considerentele de reputație socială și carieră politică și-au subordonat în întregime sentimentul, care — pentru o mai bună asimilare în cadrul comediei — rămîne să se exprime dintr-o parte prin efuziuni epistolare de un gust reprobabil („Nu mă aștepta prin urmare și vino tu la cocoșelul tău, care te adoră, ca totdeauna, și te sărută de o mie de ori”), din cealaltă parte prin fraze care-și trădează de la distanță originea livrescă („A !... cum pot să iubesc pe omul ăsta !”) ¹. Se poate aminti în aceeași privință modul în care *Zoe* răspunde renumelui ei de femeie „simțitoare” printr-o foarte banală simulare de leșin sau printr-o remisiune instantanee în urma gravelor emoții încercate. Cu asemenea manifestări pe linia celei mai adînci trăiri de care sînt capabili, *Zoe* și *Tipătescu* păstrează unitatea de atmosferă a comediei, ferind-o de orice alunecare sentimentală. Totodată, prin ceea ce îi deosebește de celelalte personaje, viziunea de ansamblu devine mai largă și cîștigă în obiectivitate.

O intenție de simetrie insesizabilă la prima vedere opune membrilor triumphiului conjugal grupul alcătuit din *Farfuridi*, *Cațavencu* și *Agamiță Dandanache*. În acest chip, întrupările fundamentale ale ambiției, dorința de a conserva și aceea de a cuceri, beneficiază de o atenție egală. Considerat aparte, grupul ariviștilor posedă și el o structură simetrică, fiecare

¹ Pompiliu Constantinescu notează cu dreptate că „limbajul, de structură dialectică și de clișee stilistice (*Zoe* vorbește, ca și *Tipătescu*, într-un stil de prost gust literar), convertește drama în comedie” (*Comediile lui Caragiale*, loc. cit., p. 630).

reprezentant al său urmînd, după cunoscutele mărturii ale autorului, să illustreze o poziție specifică pe scara infirmităților etice sau intelectuale. De o revelatoare simplitate, schema îndreaptă demonstrația artistică spre concluziile ei cele mai tăioase. Ea imprimă studiului caracterologic un nou impuls al diversității, întărind de asemenea sentimentul coeziunii sale profunde.

Ambiția lui Farfuridi primește culoarea specifică a spiritului conformist. Personajul speră să obțină deputăția pe baza meritelor conferite de nestrămutata lui disciplină și fidelitate politică. Nu e exclus ca aceeași atitudine să-i fi înăbușit unele aspirații mai vechi ; la întrebarea lui Trahanache „Cine altul [decît Tipătescu] ar fi putut fi prefect al nostru ?“, el răspunde cu tîlc : „S-ar mai fi găsit, poate“. Deprins să acorde normelor un respect nelimitat („cînd e vorba de asta, sunt mai catolic decît papa“), Farfuridi nu poate tolera încălcarea lor de către alții. O cotitură bruscă a cursului politicii locale, fără consultarea prealabilă a celor interesați, îi apare inadmisibilă : „trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi !“ Toată mișcarea comică a lui Farfuridi decurge din imboldul rigidității contrariate. Pentru reliefarea efectului, tipul a fost conceput ca o sumă de automatisme, întruchipare a prostiei solemne. Ocupațiile cotidiene, riguros cronometrate, îi girează stabilitatea sentimentului de importanță : „Eu, am n-am să întîlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg...“ ; „Eu, am n-am clienți acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din tîrg...“ ; „eu, am n-am înfățișare, la douăsprece trecute fix mă duc la tribunal...“ Prin stilul său sentențios și emfatic, prin logica formulilor ce-i punctează elocuția („trebuie s-o iscălești : o dăm anonimă“ ; „toate popoarele își au un 64 al lor...“), Farfuridi este eroul cel mai prudhommesc al operei lui Caragiale. Deprinderea de a invoca date și nume ale trecutului, moștenită de la pașoptiști, îi adaugă o trăsătură de epigonism caricatural. Iar respectarea strictă a uzanțelor,

transpusă în domeniul oratoric, imprimă discursului său electoral o ținută atît de „clasică“ încît auditorii îi anticipează succesiunea elementelor și pot sugera suprimarea unor părți („eu gîndesc că nu ar fi rău să sărim la 48...“, „Mai bine la 64...“ etc.).¹ O expresie a spiritului conformist este și platforma politică a personajului, ostilă „zguduirilor“ și „ideilor subversive“, recomandînd „tact“, „bun-simț“ și „conservațiune“.

În temeiul acestor atitudini, obișnuințe și convingeri, conștiința lui Farfuridi înregistrează în chip acut nesocotirea regulilor consacrate și o dată cu ele a propriei sale demnități și importanțe. Împrejurările comediei sînt însă de așa natură încît vexațiunile se succed neîntrerupt. Prefectul îi refuză explicațiile cerute și-l concediază destul de brutal. Trahanache îl constrînge să-și comprime discursul fără a-i lua în seamă protestele. Singura cale de a-și descărca năduful rămîne răfuiala directă cu Cațavencu, cel de la care purcede tot răul. Izbucnirea lui Farfuridi are timbrul moralității revoltate : „Ia scutește-mă cu mofturile d-tale ! Onest d-ta ? Pe de o parte *Răcnetul Carpaților*, pe de altă parte chiverniseala confrăților ; pe de o parte opoziție la toartă, pe de altă parte teșcherea la buzunar !... Urlă tîrgul, domnule...“ Asemenea lui Trahanache, Farfuridi crede în caracterul exemplar al conduitei sale etice, aceasta vădindu-se însă perfect compatibilă cu fraudele electorale și, la caz extrem, cu „trădarea“. Nota

¹ Mania excursurilor istorice la oratorii politici o surprinsese Caragiale pe viu, într-un reportaj parlamentar publicat de el în *Timbul* : „Cel dintîi care a luat cuvîntul a fost d. Misail. D-sa avea intenția să facă o disertație academică în regulă, să dovedească, precum expusese în exordul cuvîntării d-sale, că România a fost înainte mergătoarea civilizației omenirii ; astfel, d-sa a început cu descălicătoarea și așezarea românilor în țările acestea, a vorbit despre românism în veacul al 12, în al 13, în al 14... La fiecare veac sala Camerii golindu-se treptat, d. Misail a intrat în al 14-lea numai cu biuroul Adunării și cu cîțiva motiviști intransigenți și cu puțini din majoritate, cari își povesteau încet istorii hazlii, își împărtășeau impresiile luate de la Alcazarul-Ionescu, și alte lucruri foarte străine de plimbarea prin veacuri a oratorului.“ (*Opere*, V, p. 378—379).

deosebită a lui Farfuridi o fixează mai ales nulitatea pretențioasă, aspectul convins și grav al participării sale la jocul care îi rezervă un rol pur decorativ. Ce rost are cuvîntarea lui, rostită cu atîtea eforturi și emoții, decît acela de a crea taberei adverse impresia unei desfășurări normale a lucrurilor? În fond candidatul a fost desemnat de sus, și însuși Farfuridi o știe, totuși mecanismul său verbal funcționează mai departe, într-un mod care ar părea vecin cu abnegația dacă nu s-ar confunda cu reducția intelectuală. O dată cu triumful înaltelor presiuni prin proclamarea lui Dandanache, „sărmanul Farfuridi“ se eclipsează definitiv, cu singura mulțumire că nu i-a fost preferat „moftologul“. El este omul ambițiilor obediente și ignorabile, paraponisitul *Scrisorii pierdute*.

Prin Nae Cațavencu, zelul ascensiunii cunoaște un spor considerabil de energie, iar gama resurselor solicitate o estingere corespunzătoare. Într-un spațiu populat de atîția exponenți ai rîvnei de parvenire, Cațavencu se impune ca reprezentantul ei cel mai calificat. Așa l-a simțit și autorul, mărturie stînd faptul că, între eroii *Noptii furtunoase* și ai *Scrisorii pierdute* pe care o nouă comedie intenționa să-i reunească după decenii, rangul politic cel mai înalt îi era rezervat lui, de bună seamă ca o răsplată pentru aplicarea perseverență a devizei lui Fouquet, „*Quo non ascendam?*“ La vremea cînd îl cunoaștem, personajul se află într-o fază foarte propice unei definiții cuprinzătoare a caracterului, la prima încercare mai însemnată a potențialului său arivist. Activitatea diversă și zgomotoasă pe care a desfășurat-o pînă atunci (ca director-proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaților* și președinte-fundator al Societății enciclopedice-cooperative „Aurora economică română“) a avut drept țel primordial edificarea unei trambuline politice. Acum a sosit momentul utilizării ei, mai ales că întîmplarea favorabilă i-a adăugat o armă ce pare infailibilă. Cațavencu se vede la un pas de ținta mult rîvnită,

și setea de a o atinge e tot atît de mare pe cît de puternică e convingerea că este vrednic de izbîndă : „Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atîta vreme ; vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel d-întîi... între fruntașii politici...” Măsura comică a personajului o dă această părere x superlativă despre sine, semnul funciar al inconștienței. Ca simplu impostor, Cațavencu s-ar limita să-i mistifice pe cei din jur, păstrîndu-și nealterată propria luciditate. Ca impostor comic, el ajunge să se autoiluzioneze. A depus atîtea sforțări spre a produce impresie altora încît a sfîrșit prin a se convinge și pe sine, întocmai ca bărbierul din Marsilia care, lansînd dis-de-dimineață o minciună năstrușnică (un pește uriaș a eșuat pe țărnul mării), urmărise de-a lungul zilei înmulțirea neîncetată a celor porniți să vadă minunea, pentru ca seara să se alătore el însuși împunătorului cortegiu.

Bergson observa cu pătrundere că Tartuffe „a intrat atît de bine în rolul lui de ipocrit încît îl joacă, ca să zicem așa, cu sinceritate. În acest chip, și numai astfel, va putea să devină comic. Fără această sinceritate naturală, fără atitudinile și limbajul pe care o lungă practică a ipocriziei i le-a convertit în gesturi naturale, Tartuffe ar fi doar odios, pentru că nu ne-am mai gîndi decît la ceea ce e voit în purtarea lui.”¹ Considerații aplicabile și spiritului demagogic al lui Cațavencu, pe care obișnuința l-a trecut în sfera automatismelor, îndreptînd totodată asupra subiectului o parte însemnată a forței sale de sugestie. Abia ivit în scenă, personajul începe să emită cugetări sentențioase („Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult, nici mai puțin decît un instrument !” ; „Nu brațul care lovește, voința care ordonă e de vină” ; „Și în sfîrșit, cum ar fi posibil martiriul, dacă n-ar exista călăul ?” — ultima un pur prudhommism), cu plăcerea vădită de a se auzi vorbind și de a forța admirația ascultă-

¹ Bergson, *op. cit.*, p. 147—148.

torului, fie acesta și un simplu „instrument“. Puțin mai târziu, în agitata convorbire cu Tipătescu, deprinderea invincibilă de a perora se face din nou simțită : „Dă-mi voie, stimabile, un om politic trebuie, este dator, mai ales în împrejurări ca acele prin care trece patria noastră, împrejurări de natură a hotărî o mișcare generală, mișcare (*mîngîie și umflă cuvintele distilîndu-și tonul și accentul*) ce, dacă vom lua în considerație trecutul unui stat constituțional, mai ales un stat tînăr ca al nostru, de-abia ieșit din...“ Tipătescu întrerupe enervat această perioadă retorică, debitată de două ori cu neînsemnate variații, resimțind-o ca o ofensă la adresa lucidității sale („Eu sunt omul pe care dumneata să-l îmbeți cu apă rece?...“). De fapt, Cațavencu nu subapreciază luciditatea prefectului, ci în bună măsură și-a pierdut-o pe a lui ; frazele destinate a-i ameți pe alții produc asupra-i un efect similar. Această conformație spirituală, evidențiată desăvîrșit de ineptia dezinvoltă a cuvîntării electorale, primește o sugestivă subliniere în scena finală a comediei. Cațavencu își rostește ultimul discurs „foarte amețit, împleticindu-se-n limbă, dar tot îngrășîndu-și silabele“. Amețea personajului apare amplificată de pe urma ebrietății, fără să se îndepărteze însă de sursele și exteriorizările ei obișnuite.

Dacă așa se înfățișează lucrurile sub aspectul mijloacelor de captație verbală, este drept să observăm că în alte privințe Cațavencu își înțelege mai bine esența decît, de pildă, Trahanache sau Farfuridi. La el buna părere despre sine nu include sentimentul integrității morale, ci dimpotrivă încurajează demersurile inavuabile : „Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta !...“ Comicul va reieși din travestirea „machiaverlicului“ în haina luptei de principii. Personajul se declară ostil solidarităților meschine („Chestie de tarabă, onorabile ! daraveri de clopotniță, stimabile !“), respectă „ideile, numai să fie sincere“, are „tăria opiniunilor“ sale. E „liberschimbist“, considerînd fără îndoială că termenul desemnează

elasticitatea de spirit, capacitatea autorevizuirii, refuzul închistării. Platforma ideologică a lui Cațavencu vădește astfel o deplină concordanță cu gândurile sale de parvenire. El respinge cu dispreț „ideile învechite“, „opiniunile ruginite“, pentru că nu are nimic de câștigat de pe urma statu-quo-ului, și mărturisește din aceleași motive un devotament nemărginit față de cauza propășirii : „un popor care nu merge înainte stă pe loc, ba chiar dă înapoi“, „legea progresului este așa, că cu cât mergi mai iute, cu atât ajungi mai departe“. Sînt, în fond, principiile călăuzitoare ale propriului arivism.

Esențial dinamică, ambiția lui Cațavencu imprimă tuturor manifestărilor sale o vioiciune caracteristică și o mobilitate fără egal. Una din trăsăturile cele mai fine ale comicului *Scrisorii pierdute* este acordul nedezmîțit dintre atitudinea politică a personajelor și temperamentul lor individual. Atașat integral ideii de schimbare, Cațavencu o ilustrează sub toate raporturile. Oportunismului politic îi corespunde, la nivelul structurii psihice, o mare varietate a stărilor afective și o repeziciune unică a transformării lor. Numai în cuprinsul cîtorva scene ale actului II personajul parcurge un registru vast, iar tonul vorbirii lui cunoaște infinite modulații, devenind de la o clipă la alta sentențios sau galant, protocolar sau naiv, emfatic, bonom, rugător, insinuant, îndîrjit. În alte ocazii îl putem vedea impacient, batjocoritor, furios, dezolat, umil, expansiv. La seria reacțiilor autentice trebuie să adăugăm emoțiile simulate, al căror secret nu-l împarte cu nimeni. Nici un alt personaj al comediei nu-și compune fizionomia, toate mișcîndu-se în limitele spontaneității. Singur Cațavencu adoptă măști de circumstanță, cere cuvîntul „cu modestie“, la tribună „luptă ostentativ cu emoția care pare a-l birui“, acceptă ulterior „cu aer foarte degajat“ întreruperea discursului său. Nu mai e nevoie să spunem că toate aceste simulări devin comice prin caracterul lor cu totul elementar. Cațavencu se oprește din plîns „ștergîndu-se repede la ochi și remițîndu-se deodată“,

spre a-și începe cuvântarea „cu tonul brusc, vioi și lătrător”. Inabilitatea travestirii îl readuce în domeniul inconștienței. Mai suplu, mai divers, mai susceptibil de nuanțe decât al oricărui alt personaj, caracterul lui Cațavencu evoluează între minciună și iluzie, între impostură și naivitate, particularizându-și efectele comice prin alternarea sau asocierea acestor trăsături.

Definirea lui Dandanache ca un personaj în care prostia lui Farfuridi și lipsa de onestitate a lui Cațavencu se reunesc într-o formă accentuată lasă deschisă problema organicității unui astfel de aliaj. În condiții obișnuite, o acțiune de felul șantajului, eticește reprobabilă, nu poate fi concepută fără un grad oarecare de agerime spirituală. Constatînd absența completă a acestei însușiri din zestrea lui Dandanache, cineva i-ar putea reproșa lui Caragiale urmărirea unor simple efecte de șarjă, dăunătoare impresiei generale de verosimilitate strict observată. Dramaturgul n-a ignorat eventualitatea unei astfel de obiecții, de vreme ce — într-o manieră indirectă — a formulat-o chiar în piesă. Deprinderea obștească de a echivala prostia cu inocența e ilustrată limpede printr-o frază a lui Tipătescu. „E simplu, dar îl prefer, cel puțin e onest, nu e un mișel!”, spune el despre Dandanache, deși singura trăsătură pe care i-o cunoaște rămîne prostia, cealaltă fiind dedusă într-un mod cvasi-axiomatic. Surpriza nu întîrzie să se producă : omul presupus onest în virtutea prostiei sale e „mai canalie decât Cațavencu”, păstrează scrisoarea pe care celălalt făgăduise solemn s-o restituie, ceea ce desigur că ar fi făcut. Dandanache apare însă ca reprezentantul unui alt mediu, acela al înaltelor sfere politice. Acolo, pare a spune Caragiale, tehnica șantajului a încetat să fie apanajul celor inteligenți și inventivi, ajungînd la îndemîna celui din urmă imbecil. Aparenta contradicție se convertește astfel într-un mijloc de reliefare a intențiilor critice, fără ca adevărul psihologic să fi fost încălcat.

Sub aspectul comicalului de caracter, Dandanache se înscrie și el în seria vanitoșilor dominați de ambiție. Mobilul fundamental al acțiunilor sale este un ascuțit sentiment al drepturilor ereditare : „familia mea de la patuzsopt în cameră“. Descendent fizic al pașoptiștilor, personajul figurează caricatural, prin involuție biologică, degradarea liberalismului. Combaterrea privilegiilor feudale s-a încheiat pentru unii în chip paradoxal, prin constituirea unei noi aristocrații. Ca membru al acesteia, Dandanache își apără cu înverșunare scaunul de deputat, piesă inalienabilă a blazonului său. Exclusivitatea preocupării, nota ei de monomanie evocă mecanismele tipice ale psihologiei unui nobil decrepit, căruia stigmatele degenerescenței îi întregesc de minune portretul. Oboseala drumului și clinchetul remanent al clopoștelor, semănând prin rolul lor de subliniere cu ebrietatea finală a lui Cașavencu, nu fac decât să potențeze o stare obișnuită. În mintea lui Dandanache funcțiile indivizilor și raporturile dintre ei se amestecă perpetuu, pînă și entitățile fizice ajung să se confunde. „E slab de tot prefectul — își rezumă el impresia despre Trahanache —, îi spui de două ori o istorie și tot nu priștepe...“ ; povestea fusese spusă realmente de două ori, dar prima dată lui Tipătescu. Culmea e că Dandanache se declară dotat cu o bună memorie, uitînd astfel pînă și faptul că e uituc. Scleroza mintală a lăsat intact orgoliul personajului, vădit prin aerele de certitudine cu care întîmpină pronosticul unanimității, deși cu o clipă mai înainte îl înspăimîntase ipoteza balotajului. Marea mîndrie a lui Dandanache rămîne de a fi știut, într-o împrejurare ce primejduia tradițiile familiei sale, să acționeze cu hotărîre și să le asigure continuitatea. Mărturisirile lui fără ascunzișuri ar putea să treacă drept cinice, dar în fapt nu sînt, pentru că în manevra sa el întrevește un act lăudabil : „Asa e, puicursorule, c-am întors-o cu politică ?“ Străină de îngrădirile eticii comune, mentalitatea lui Dandanache este aceea a unui hidalgo.

Două personaje ale *Scrisorii pierdute* ocupă în raport cu celelalte o poziție total deosebită, tendința dominantă a piesei rămânându-le exterioară. *Pristanda* și Cetățeanul turmentat nu cunosc sentimentul ambiției, iar contactul cu „stîlpii puterii” le ține trează în permanență conștiința propriei micimi, interzicîndu-le starea de beatitudine a eroilor *Noptii furtunoase* sau evaziunea compensatoare a Conului Leonida. S-ar zice totuși că, în cazul Cetățeanului, spiritul de parvenire a funcționat cîndva, pentru că omul și-a depășit condiția inițială, devenind din „împărțitor la poștie” negustor și „apropitar”. Dar felul de a fi al personajului, care numai de chibzuință și agoniseală nu poate fi bănuît, îndreptățește convingerea că modificarea a intervenit fără nici o efortare din parte-i, poate prin miracolul unei moșteniri. Oricare ar fi cauzele care au produs-o, mica mișcare ascendentă se arată plină de consecințe, culoarea comică a Cetățeanului fiindu-i îndatorată în chip substanțial. O dată cu dobîndirea drepturilor electorale, personajul s-a trezit în fața unor obligații și solicitări absolut inedite, fără să-și fi pierdut nici una din vechile sale însușiri sau deprinderi. Persistența acestora în împrejurări schimbate este sursa principală a efectelor de contrast. Cel mai savuros amestec se observă între sentimentul adînc al anonimatului și acela, mai nou și capabil de surprize, al demnității conferite de relațiile sociale. Cetățeanul refuză consecvent să-și decline identitatea, știind că silabele pe care le-ar rosti nu reprezintă în fond un nume. Ajuns la treapta reflexivității, el și-ar putea însuși cugetările melancolice care deschid schița *Amicul X...* : „eu nu sunt un cine, eu sunt un ce ; în masa omenirii, eu sunt un număr trecut la statistica populației, și poate chiar acolo trecut cu vederea...” Singura modalitate a recomandării rămîne pentru el invocarea unei relații : „Mă cunoaște conul Zaharia de la 11 februarie...” Evenimentul memorabil e în urmă cu 17 ani, o dovadă că prilejurile ulterioare de a se face remarcat au lipsit cu desă-

vîrşire, ceea ce nu înseamnă că dorinţa aflării lor ar fi fost ea însăşi absentă. Pentru că, în exercitarea drepturilor politice, Cetăţeanul acţionează pînă la un punct din obligaţie („Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba pe poftă...“), dar dincolo de aceasta sedus de sentimentul nemaiîncercat al importanţei ce i se acordă. Astfel se explică adeziunea lui la „soţietatea“ lui Caţavencu, ca şi frecventarea asiduă a întrunirilor publice. Din păcate, la tot pasul se ivesc dezamăgiri. Caţavencu îl ofensează propunîndu-i zece poli în schimbul scrisorii („zic, nu trebuie, onorabile, parale... slava domnului... apropiatar sunt“), mai apoi — lucru şi mai dureros — îi oferă un semn iluzoriu de consideraţie aceluia care aspiră către o fărîmă de stimă autentică : „Şi zi, mă lucraşi, ai ? Adică, dă-i cu bere, dă-i cu vin, nu pentru cinstea obrazului... pentru ca să-mi faci pontul cu scrisoarea... bravos ! dom'le Nae.“ Iar Trahanache, cu a cărei cunoştinţă se mîndreşte atît, foloseşte ocazia unicei revederi spre a pronunţa afabilele cuvinte : „rog, daţi afară pe onorabilul“.

Dacă Cetăţeanul nu pune la inimă asemenea ofense, lucrul se datoreşte firii sale pline de bonomie, de „mansuetudine“, cum zicea Caragiale. Formula „Nu mă-mpinge, că ameteşc“, cu numeroasele ei variante, exprimă concentrat aceeaşi trăsătură. Protestul împotriva bruscărilor decurge numai din dezagrementul fizic, implicaţiile de alt ordin rămînînd neînregistrate. În împrejurările ştiute e poate reacţia cea mai potrivită. Personajul demonstrează şi în alte moduri, de pildă prin refuzul său de a lupta contra guvernului, că nu e de loc lipsit de luciditate. Multe din replicile lui au hazul unei promptitudini la un pas de impertinenţă („Ei bravos ! Vrei să miros a gaz ?“), altele atestă chiar simţ al ironiei, precum cuvintele adresate lui Caţavencu după regăsirea preţiosului bilet : „O scrisoare, da, domnule Nae... Nu mai mergem pe la o ţuică ?...“ De remarcat că în scena respectivă (a VIII-a din actul ultim)

Cetățeanul nu e de fel „turmentat“, vorbește în chipul cel mai convenabil, nu sughite decît o singură dată și atunci parcă intenționat, cu gânduri zeflemisitoare : „O am, n-am pierdut-o... nu m-am mai întîlnit (*sughite și arată pe Cațavencu*) cu onorabilul !“ Alături de sugerarea dezorientării politice, starea de ebrietate a personajului capătă darul neașteptat de a-i releva prin contrast resursele lucide, dreapta măsură a opiniilor despre sine și despre alții. Între omul care se îmbată cu vin și aceia îmbățați de propria lor persoană, cel dintîi va păstra întotdeauna o superioară limpezime a spiritului.

În cazul lui Pristanda, ideea vanității nemaiputînd intra în discuție, comicul apare ca expresia unor eforturi de disimulare cărora naivitatea mijloacelor nu le îngăduie să-și atingă țelul. „Ghiță... apoi nu mă orbi de la obraz așa“, îi spune rîzînd Tipătescu, după celebra socoteală a steagurilor. Tehnica mistificării e într-adevăr foarte stîngace, solicitînd poate și un zîmbet de îngăduință pentru cel ce minte numai din constrîngere, fără nici un pic de vocație. Caracterul pur mecanic al replicilor sale aprobative se vedește de la bun început, personajul neavînd știința de a le face cît de cît convingătoare. „Eu vampir, ai ?... se indignează Tipătescu. Caraghioz !“ „Curat caraghioz !... Pardon, să iertați, coane Fănică, că întreb : bampir... ce-i aia, bampir ?“ Cu alte cuvinte Pristanda acceptă fără rezerve concluzia, recunoscînd apoi cu ingenuitate că premisa i-a rămas obscură. Tot astfel, exclamația „Curat plastograf“ se produce într-un moment cînd, întors în scenă după o scurtă absență, Pristanda nici nu știe despre ce era vorba. Dacă asemenea note false trec neobservate de către cei mari, cărora aprobarea necondiționată nu poate să le displică, există totuși cazuri cînd Pristanda devine victima propriului automatism și e obligat să-i aplice o cenzură tardivă : „Curat condei ! (*Luîndu-și numaidecît seama, naiv :*) Adicăte, cum condei, coane Fănică ?...“ Ceea ce demonstrează, teoretic

privind lucrurile, că revenirea de la mecanic la viu poate și ea să genereze rîsul.¹

Chiar atunci cînd disimularea s-a desfășurat satisfăcător, autorul găsește calea către o ulterioară restabilire a adevărului. În convorbirea cu Tipătescu, Pristanda citează cuvintele soției sale : „Mai roagă-te și tu de domnul prefectul să-ți mai mărească leafa, că te prăpădești de tot !...” Rămas singur, polițaiul își va aminti din nou, dar într-o variantă infinit mai veridică, „vorba bieteii neveste, zice : Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămînd...” Se observă încă de aici, în acord cu structura morală a insului, folosirea de către Caragiale a procedului revelațiilor succesive. Evoluția personajului, perfect logică și unitară, e pe alocuri imprevizibilă. Ne-am aștepta ca Pristanda, servil cu Tipătescu, să manifeste duritate în raporturile lui cu Cațavencu. Surpriză ! Polițaiul e servil și cu acesta, îi face chiar o profesie de secretă simpatie, susținută de naive exagerări („eu gazeta d-voastră o citesc ca Evanghelia totdeauna”), aducînd astfel o confirmare nebănuită esenței sale deja cunoscute.

Idealul lui Pristanda ar fi o egală obediență față de toți superiorii săi. Cum a fi slugă la mai mulți stăpîni nu e totuși o treabă simplă, zelul subaltern al polițaiului se trezește adesea în situații delicate. Dispozițiile contrare pe care le primește de la Zoe și Tipătescu devin de mai multe ori un izvor al perplexității. Dar autoritatea de un gen special a femeii înclină mereu decizia în favoarea ei, împingîndu-l chiar pe bietul slujbaș la gestul extrem al înșelării prefectului : „De-aia eu l-am trimis pe conul Fănică la telegraf, pentru ca să rămîneți d-voastră singură... Am mințit... nu-i adevărat că-l cheamă miniștrii... Știu că o să mă ocărescă, o să mă bată că l-am trimis la cai verzi pe păreți, dar lasă să mă ocărescă... să mă bată... Nu e mai-marele meu ? Nu e stăpînul meu, de la care

¹ Vezi Ch. Lalo, *L'Esthétique du rire*, Paris, 1949, p. 117—137.

mănînc pîne eu și unsprece suflete ? L-am mințit, dar pentru binele d-voastră, coană Joițico..." Accentul amar al acestor fraze nu poate fi tăgăduit. În aliajul comic al lui Pristanda intră de bună seamă o moleculă de compasiune.

✧ În exegeza caragialiană, *D-ale carnavalului* a avut parte mai mult de reproșuri decît de elogii, acestea din urmă izvo-rînd ele înseși mai adesea din spirit de compensație decît dintr-o dreaptă înțelegere a operei. Cuvintele lui Horațiu, „non satis est risu diducere rictum [...], et est quaedam tamen hic quoque virtus“ (nu e de ajuns să înlături prin rîs încruntarea, totuși e și acesta un merit), sînt apte a servi ca epigraf multor analize bine intenționate, dar formulîndu-și judecățile într-un registru concesiv. Piesa ar putea obține o apreciere mai conformă cu intențiile autorului dacă puternicele ei elemente de parodie s-ar bucura de atenția necesară. Un impuls în direcția amintită îl oferă constatarea că nici o altă comedie a lui Caragiale nu atribuie eroilor atîtea reminiscențe literare și nu supune manifestarea lor atîtor sugestii de natură livrescă. Mișcarea personajelor din *D-ale carnavalului* este într-o largă măsură subordonată unor modele, iar prezumția situării la înălțimea acestora definește esența orgoliului lor. Destul de diverse ca origine, influențele receptate merg de la romanul în fascicule pînă la reportajul senzational și de la spectacolul de operă pînă la romanță. Totalitatea pomenitelor înrîuriri conturează un anumit stil al trăirii sentimentale și mai presus de orice al exteriorizării afectelor. *D-ale carnavalului* ni se înfățișează ca o parodie a melodramei, nu atît a genului literar în sine cît a răsfrîngerilor lui în sfera cotidiană. Cîteva personaje îngăduie totuși să se recunoască în ele variantele comice ale unor tipuri constituite.¹

¹ *D-ale carnavalului* pare să schimbe o lumină de înțelegere cu ciudata lucrare care este farsa fantezistă într-un act *O soacră*. Duhul caragialesc suferă în aceasta din urmă o eclipsă totală, și dacă autorul nu

Figura care ne introduce fără ocoluri în miezul viziunii parodice este Mița Baston, și nu întâmplător analizele care neglijau acest caracter al comediei au înconjurat-o numai de rezerve. E o întruchipare burlescă a pasiunii contrariate, complexul afectiv orientându-se statornic după clișee literare. De la bun început indicațiile autorului atribuie eroinei o rostire „patetică”. Tonul s-ar fi putut deduce din însăși ținuta frazelor, dintre care un număr însemnat poartă urma vizibilă a izvorului lor livresc. Mița declară a-l fi adorat pe Nae Giri-meia „pentru eternitate, pînă la nebunie”, iar bănuiala de a fi fost trădată o face să mediteze la un scandal „cum n-a mai fost pînă acumă în *Universul*”. Convorbirea cu Pampon prilejuiește o bogată revărsare de expresii melodramatice : „Ah ! mie-mi spui ce-i gelozia ?...”, „Eu am o presimțire”, „Dom-nule, nu te juca cu inima unei femei nenorocite...”, „O să-mi

o publica sub semnătură, nimeni și niciodată n-ar fi cugetat să i-o atribui. (O afirmație a lui Caragiale, situînd elaborarea piesei în anul 1876, e dezmințită de anumite detalii ale textului, cum ar fi invocarea revistei *Cimpoiul*, hebdomadur ilustrat apărut abia în 1882, sau a figurii lui Arabi-pașa, intrată în atenția contemporanilor în cuprinsul aceleiași an). O *soacră* e o comedie de salon cu elemente de melodramă, destul de asemănătoare pieselor cu care Pantazi Ghica sau N. Ținc umpleau paginile *Revistei contemporane* pe vremea cînd Caragiale încredința aceleiași publicații prima lui bucată iscălită cu numele întreg. O vagă intenție de parodie se lasă totuși deslușită în unele pasaje ale farsei, de pildă în monologul lui Alexandru Peruzeanu : „Tu, care nu puteai suferi romanurile și melodramele oribile, tu vei avea onoarea să-ți citești numele trecut în faptele diverse ale gazetelor. Un autor popular te va immortaliza printr-o nuvelă originală în *Calendarul Progresului* pe anul viitor și chipul tău va trece în galeria criminalilor celebri alături cu *Frumoasa Giurgiuveancă* și cu *Marchiza de Brinvilliers* de Alex. Dumas-tatăl. [...] Omul care mi-a vîndut aceste prafuri, mai întîi mi-a refuzat cererea. Nu știam ce să-i zic ca să-l conving, cînd mi-adusei aminte de taxa stabilită odată pentru conștiința negustorilor de hapuri... Aur ? Na, 40 de galbeni, mizerabile, și dă-mi ceva să pot dormi. Atunci spișerul meu îmi zise tremurînd : Dumneata nu vrei să mă pierzi, monseniore ! Ai insomnie, iată leacul” etc. În finalul piesei se va constata că spișerul îi vînduse sulfat de chinină în loc de narcotic, așa cum Mița Baston va cumpăra cerneală violetă în loc de vitriol. Experiența neizbutită a comediei *O soacră* i-a putut sugera scriitorului căutarea altei modalități de valorificare a dispozițiilor sale parodice.

răzbun... o răzbunare teribilă!“, „Juri să ne răzbunăm împreună?“ etc. Reproșurile adresate amantului infidel integrează un vers din celebra romanță a lui C. A. Rosetti, *A cui e vina* („m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate“); de similară extracție sînt cuvintele pronunțate la balul mascot : „Voi să beau, voi să beau (*cadenșind*), căci nu e-n lume altă durere decît durerea ce simțesc eu...“ (ritmul atîtor poezii ale secolului trecut, de la *Păstorul întristat* al lui Cîrlova pînă la *Rodica* lui Alecsandri). Temeiuri mai mult literare decît temperamentale are și violența Mișei Baston, concretizată în tentativa ei de sinucidere, apoi în planurile de a-l ucide pe necredinciosul bărbier împreună cu noua lui amantă („A ! gelozie ! Am să-i omor !“), în lansarea „vitriionului“, în apostrofa *cu tonul tragic* pe care i-o suscită întîlnirea rivalei : „Una din noi două trebuie să moară !“¹ Prin toate aceste gesturi și cuvinte eroina se conformează unui ritual, dezamăgirea amoroasă devenind pentru ea un izvor de satisfacții. Împlinirea exemplară a unor prescripții o înalță pe Mișă în propria ei stimă, însăși credința că și-a desfigurat amantul nu rămîne străină de respectivul sentiment : „L-am nemerit ? ori nu l-am nemerit ? Da, trebuie să-l fi nemerit. Da, sunt o cremenală...“ Sub semnul acestor mimetisme bufone, profilul comic al Mișei Baston își poate regăsi unitatea și consecvența, însușiri ce i-au fost contestate mai insistent.

Cu un limbaj mai puțin tributar reminiscențelor literare, Iancu Pampon întregeste universul parodiei prin replica pe care o dă unui tip indispensabil oricărei melodrame, tipul omului de onoare curajos și demn, al cavalerului fără teamă și prihană. Sentimentul iubirii capătă pentru el o aureolă mistică și se însoțește cu ideea de jertfă : „amanta mea, cel mai

¹ „Mai mult decît la abundență și delicatețe, romanticii țin în materie de senzații la forță și îndeosebi la violență. Sensibilitatea lor nu e doar arzătoare, ea trebuie să fie «frenetică», sau — mai bine — «vulcanică».“ (Louis Maigron, *op. cit.*, p. 128).

sacru amor, pentru care mi-am sacrificat cariera de militar, fiin'că pînă să nu o cunosc am fost tist de vardiști la Ploiești..." Eternul feminin face obiectul unei gingașe comprehensiuni, cerîndu-se apărat de atingeri impure („amăgești o ființă nevinovată... o femeie... femeie ! ochi alunecoși, inimă zburdalnică !..." ; „ai înșelat o femeie, dar ai a face acum cu un bărbat"). Asemenea elemente de comică elevație morală participă la o asociere neprevăzută cu fizionomia și cu atitudinile unui *furioso* descins din *commedia dell'arte*, „înalt, bărbos, fioros", „turbat de gelozie", proferînd neîncetat amenințări sinistre : „O să-ți rup oasele... Oasele am să ți le rup !", „Am să-l sfîșiu !" ș.a.m.d.

Pornirile violente ale lui Pampon evocă fosta lui calitate de tist („chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliție și pe urmă o supun la intrigatoriu"), prin aceasta seria contrastelor precizîndu-și încă un termen. Este vorba mai întîi de investigațiile personajului, veritabilă parodie a spiritului detectiv. În afacerea biletului de abonament, Pampon formulează dintru început o ipoteză neverosimilă (spîterul a lucrat cu mai multe bilete), neglijînd-o pe aceea infinit mai probabilă că biletul fusese pierdut de Girimea. O dată angajat pe o pistă falsă, o urmează fără abatere, recurgînd și la o probă de laborator pentru a-și consolida eroarea inițială. Elementele cu adevărat revelatoare sînt pierdute pe drum („i-am uitat numele cu gîndul la dovezi"), indiciile de ordin contrar oferite de Mița Baston nu pot clinti ideea prestabilită. Reflexele de anchetator ale fostului tist funcționează în contratimp, îndepărtîndu-l mereu de firul principal ; relatarea celei de-a șaptea trădări suferite de Crăcănel (o amantă îl părăsise plecînd cu un neamț în Bulgaria) îi pricinuiește nedumerire : „În Bulgaria ? Ce căuta neamțul în Bulgaria ?" Să nu uităm a observa că, așa cum îi stă bine unui Sherlock Holmes de carnaval, Iancu Pampon este foarte sigur de priceperea lui în materie : „Îl găsesc eu, n-ai grije ; eu știu politica poliției."

Din alt unghi, carierei sacrificate a personajului i se opune sugestiv actuala lui îndeletnicire, aceea de trișor expert, vrednic purtător al poreclei „Conțina cu 5 fanți“, mîndru de a stăpîni la perfecție secretele meseriei : „la mine nu e noroc, e știință ; îi iau la sigur...“ Cum o astfel de măiestrie nu se dobîndește de pe o zi pe alta, e de presupus că un timp oarecare tistul de vardiști și trișorul au coexistat în aceeași persoană. Ceea ce nu-l împiedică pe Iancu Pampon să întărească mărturia ce i se cere rostind grav „Pe onoarea mea !“ sau să înregistreze ca o serioasă jignire incriminările simulate de Iordache : „Foarte urît din partea d-tale să te porți astfel ! noi venisem aici pentru Bibicul, nu pentru ce credeai d-ta : nu avem de un astfel harahterul...“ Prin acest neștirbit sentiment al onoarei, introdus în atît de ciudate combinații, ipostaza definită inițial se afirmă încă o dată, revendicînd în același timp misiunea cristalizării întregului.

Întîia încercare de a-l contura pe Crăcănel datează din 1879¹, ca trăsături esențiale fixîndu-i-se încă de atunci complexiunea deficientă și sensibilitatea excesivă. Integrarea în parodie i-o mijlocește îndeosebi a doua dintre ele. În orice melodramă trebuind să curgă lacrimi, rolul lui Crăcănel este acela de a le vărsa : „Am plîns, cum plîng și acuma, căci eu țiiu mult la amor ; am plîns și am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, și iar am plîns, și iar am iertat-o ; nu de multe ori, dar cam des... așa cam de vreo cinci-șase ori...“ Noblețea sufletească îndurînd din partea ingratitudinii repetate și crude loviri, iată un clișeu dintre cele mai frecvente în cadrul genului parodiat. Tot așa înfruntarea superbă a morții, romantica sfidare a destinului vitreg : „de desperare, ce am zis eu ? dacă n-am avut parte de ce mi-a fost drag pe lume, încai să mă fac martir al independenții... și m-am înrolat de bună voie...

¹ Schița Crăcănel, publicată în revista umoristică *Bobărnacul*. Vezi I. Cremer, *Date noi despre începuturile publicistice și literare ale lui I. L. Caragiale*, Presa noastră, 1964, nr. 1—2, p. 76 și 83.

[...] În garda națională...“ De notat în treacăt că lui Crăcănel, care n-a dat ochii cu turcul în vremea războiului, autorul îi oferă plăcerea de a se lupta cu el la balul mascat : „Turcul ? Aide după el...” Adăugându-și elementul pusilanimității, caricatura devine mai apăsată. Curajul personajului își măsoară durata în secunde. Crăcănel îl abordează pe Pampon „cu ton de sfidare *melodramatică*“ (s.n.), pentru ca o clipă mai târziu să-și caute scăparea „dîndu-se după o masă“. Izbucnirile de furie ale fostului voluntar au și ele un timbru aparte : „Eu, cînd îmi trage cineva palme... eu turbez !... cu dinții îl apuc, nu-l las nici mort pînă nu-mi spune pentru ce ? pentru ce mi le-a tras ? să știi și eu : pentru ce ?... Trebuie să-mi spuie mișelul numaidecît !...” Înfățișarea corectă și pașnică a omului (barbete, chelie) contrastează deopotrivă cu momentele lui de expansiune sentimentală și cu acelea de mînie sîngeroasă. Crăcănel se rînduiește alături de Mița și de Pampon, ca o altă întrupare a spiritului de vindictă ce străbate comedia de la un capăt la celălalt. Momentul în care „toți trei coboară melodramatic în fața Catindatului“ proiectează scenic această poziție comună.

Un titlu complementar pe care autorul ar fi vrut să-l dea comediei (*Bărbierul diplomat*¹) comunică într-o formă succintă ideea ce a călăuzit construirea lui Nae Girimea. Simpatia lui Caragiale pentru breasla bărbierilor, mărturisită de el în mai multe ocazii, a transmis acestui personaj calitățile de luciditate și inteligență refuzate eroilor amintiți anterior. O urmare firească este că, sub raportul efectelor comice, Girimea se prezintă mai sărac decît ceilalți. Capabil de a înșela pe alții, dar nu de a fi el însuși înșelat, bărbierul rămîne să ne amuze prin șiretenia lui, prin aerul lui de *roué* de comedie clasică, prin simulările inerente oricărei „diplomații“. Dincolo de aceasta, personajul nu poate obține un contur mai

¹ Vezi *Opere*, 1, *Note și variante*, p. 639.

pregnant, deoarece rolul lui în comedie este în bună parte unul pasiv, dominat de evenimente. Mai puțin vie decât a celor trei „furioși“, participarea lui Girimea la susținerea parodiei se realizează tot prin intermediul reminiscentelor literare, invocate de dînsul ca termeni de referință. „Trebuie să ne vedem deseară — îi scrie el Didinei Mazu — ca să-ți spui cum curge în defavor toată intriga asupra romanțului nostru, să juri că devine ca la teatru“. Mîndria de a se vedea implicat în împrejurări atît de dramatice pare gata să întreacă dezagrementul lor intrinsec. Exclamația lui Girimea în clipa cînd își descoperă amantele încăierate („Asta e curat ca la *Norma*...“) respiră același curios sentiment, căruia o măsură de orgoliu îi aparține neîndoielnic.

✱ În atingere superficială cu conflictul central, trei personaje ale comediei — Catindatul, Iordache și Ipistatul — se arată străine de intențiile ei parodice, contribuind însă alături de celelalte la crearea și menținerea atmosferei de farsă. Independent de funcția lui compozițională, care este agravarea imbroglioului, Catindatul rămîne o figură memorabilă în sine, una dintre cele mai vii din întreaga suită a tipurilor caragialești. Catindatul este omul nefericirilor conjugate, pe care rîsul nostru va ști să le răscumpere printr-o fărîmă de compătimire. Contrapunțînd suferința zgomotoasă și pasageră a celor întruniți sub semnul parodiei, durerea de măsele și candidatura perpetuă sînt necazuri minore, dar autentice și persistente. Urmaș al Conului Leonida și anticipîndu-i pe atîția din eroii *Momentelor*, Catindatul ancorează în zona comicului în primul rînd prin nemărginita lui încredere în teorii. Una dintre ele, înrudită de aproape cu teoria „fandacsiei“, exaltă puterea autosugestiei : „Vezi d-ta, pesemne, nu știi cum devine care va să zică de este al naturii lucru ceva, că măseaua, în interval de conversație, de frică trece...“ Cealaltă, teoria „magnetismului“ („durerea devine din măsea, măseaua devine din răceală, răceala devine din frig — din cald devine că nu mai

e frig" ș.a.m.d.), are un caracter materialist și prudhommesc. În ambele cazuri, nădejdi de a scăpa de blestemata nevralgie i se asociază în chip vădit o curiozitate experimentală.

O altă dimensiune a Catindatului este devotamentul neclintit și înduioșător față de instituția care, acceptându-i serviciile, întârzie totuși să-l primească în schemă. Omul ar putea trăi convenabil din partea lui în bogasieria de la Ploiești, dar mirajul derizoriu al carierei de funcționar bucureștean l-a acaparât în întregime, perseverența pusă în urmărirea lui egalând-o pe a lui Iason în căutarea lînii de aur. Momentele de descurajare nu sînt excluse („Știi, catindezi azi, catindezi mîine, o lună, două, trei, un an... Bine, pînă cînd?“), totuși puterea idealului înlătură ideea dezertîunii : „Mă destituie, nu se poate să lipsesc“. La înarmarea morală a Catindatului participă și plăcerile vieții independente, departe de vigilența unui frate autoritar și impulsiv, un fel de Jupîn Dumitrache, evocat uneori cu juvenilă nepăsare („Unde e nenea Iancu să mă vază ? !“), mult mai adesea însă cu un puternic accent de spaimă : „Dacă mă prindea nenea Iancu în bal, mă lua la Ploiești, îmi omora cariera de la percepție“. Inocentele petreceri ale personajului, „magnetizarea“ și „tachinatul“, dobîndesc în acest fel savoarea fructului interzis. Cu firea lui sociabilă și deschisă, cu buna dispoziție care nu-l părăsește decît arareori, Catindatul întoarce o față zîmbitoare măruntelor vicisitudini ale existenței sale.

Prin discuția dintre Iordache și Catindat, conflictul teoriei cu practica din *Conul Leonida față cu reacțiunea* reînvie sub o altă formă. De astă dată adeptul practicii nefiind lipsit de capacitatea abstractizării, dezbaterea se poartă de la egal la egal. Catindatul, după cum știm, absolutizează rolul activ al conștiinței, în vreme ce calfa lui Girimea ia poziție hotărîtă împotriva idealismului subiectiv : „Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cît de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie na-

turel ? ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale — că eu nu-l cunosc — te-a învățat adică să mergi prin ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... Auzi d-ta mofturi italienești !“ Agerimii dezvăluite în cadrul colocviului filozofic, Iordache îi adaugă simțul ironiei la obiect, vizibil în sfatul pe care-l dă Catindatului de a folosi autosugestia pentru ușurarea extracției : „Zi că te-a ciupit un purice...“ De spiritul abil și inventiv al lui Iordache atîrnă în bună măsură rezolvarea satisfăcătoare a încurcăturilor comediei.

✧ O apariție fugitivă, dar interesantă, este aceea a Ipistatului. Mecanismul personajului pare la fel de simplu ca și al portabacului său muzical : o exclamație energetică („Vorrhă !“), întărită invariabil prin bătăi din mîna și din picior, se repetă de opt ori în intervalul unei singure scene. E însă de ajuns să auzim aceeași formulă reluată „cu intenție foarte fină“ în dialogul confidențial cu Iordache pentru ca toată asprimea cheltuită pînă atunci să-și destăinuie caracterul de intenționată autoparodie. Ipistatul înțelege instinctiv că tehnica mistificării trebuie dozată în raport de împrejurări și că unei metode ce se dovedește eficace nu i se poate reproșa schematismul. Trucul loteriei eterne se bizuie în esență pe același instinct. Silind pe alții să accepte măsura propriei lui reducții, Ipistatul izbutește să se ridice deasupra ei.

SCHIȚELE

Prima impresie pe care o comunică lectura schițelor lui Caragiale este aceea a unui univers de infinită varietate, guvernat însă de o lege unică. Pentru că fiecare bucată în parte are farmecul unei miniaturi finisate desăvârșit, iar toate împreună capătă valoarea ansamblului pitoresc și coerent, în care detaliile nu se dizolvă ci se încarcă de noi sensuri, prin efectul revelator al perspectivelor conjugate. Diversitatea peisajului uman îngăduie și chiar impune scrutarea lui din mai multe unghiuri, pentru a determina principalele incidente de linii care concură la definirea imaginilor alcătuitoare. Ceea ce trebuie subliniat de la început este că însușirea unității nu reprezintă un simplu rezultat al contemplării ulterioare, ci decurge anume din proiectele scriitorului, urmărite de el cu deplină consecvență. O notă apărută în nr. 2 al *Moftului român* trimite un fascicol de lumină asupra fazei de început

a procesului creator și asupra concepției generale care îl însuflețește :

„*Avizul redacției*”

În numărul viitor vom începe publicarea unei serii de articole intitulate :

Moftangii și Moftangioaice — Studii fizio-psihologice naționale

Aceste articole sunt menite, sperăm, să facă mare senzație.

Vom avea mai întâi : *Moftangiul și Moftangioaica* în principiu ; apoi va urma regulat :

Moftangiul și Moftangioaica în toate chipurile în care se poate arăta la noi acest tip «așa de cunoscut și așa de des întâlnit...»¹

Gîndul de a construi un edificiu unitar se deslușea de pe atunci în toată limpezimea, iar anii care despart perioada *Moftului român* de aceea de la *Universul* aveau să-i imprime o nouă energie, situîndu-l între premisele active ale unei mari înfloriri creatoare. Coeziunea ansamblului ne apare astfel ca urmarea unui proces de creștere organică, în care virtualitățile nucleului cunosc la timpul potrivit o dezvoltare completă. Paginilor cu caracter programatic din 1893 (*Moftangiul și Moftangioaica*), multe bucăți de mai tîrziu le pot solicita un argument sau un motto.

La temelia schițelor se află, cristalizată într-un termen intractabil, o intuiție a spiritului satiric obștesc. Ce este un „moftangiu“ ? Absentă din textele lui Caragiale, definiția se ivește neașteptat într-un manuscris eminescian de prin 1868 : „Cea mai comică noțiune românească e moftul, antiteză neîmpăcată și-n sine atît de ridicolă dintre aparența exterioară și fondul intern. Cel mai antitetic și mai comic caracter e moftangiul. Tartuffe e moftangiu. Comica excelentă a postulanților din *Millo director* consistă într-aceea că sunt mof-

¹ I. L. Caragiale, *Opere*, 2, *Note și variante*, p. 677.

tangii..."¹ Categoria astfel conturată răspunde în mod cuprinzător intențiilor caleidoscopice mărturisite de Caragiale și mijloacelor afectate realizării lor.

Orizontul social al schițelor reunește în limitele sale cvasi-unanimitatea păturilor urbane, de la reprezentanții societății înalte pînă la cei mai umili locuitori ai periferiei. În centrul tabloului și bucurîndu-se de o largă atenție figurează exponenții stratului mijlociu, ai micii burghezii alcătuite îndeosebi din funcționari publici. Aici condiția de viață, nivelatoare prin excelență, estompează pînă la anulare trăsăturile individuale, accentuîndu-le în schimb pe ale grupului social. Este o materie foarte generoasă pentru genul de instantaneu al schiței, în care fulgurațiile succesive pot întregi un portret colectiv. Fenomenul de dizolvare a personalității l-a interesat pe Caragiale încă în primele lui schițe, *Smotocea și Cotocea* și *Leonică Ciupicescu* (ambele în *Claponul*, 1878, reactualizate sub noi titluri în *Moftul român*, seria I). Lipsită de accent narativ, *Smotocea și Cotocea* e o fiziologie a cuplului, fixînd cele dintîi jaloane ale unei teme ce va reveni în schițe ca *O lacună*, *La Paști* și altele. Cei doi eroi sînt copişti în aceeași cancelarie, mănîncă la același birt și sînt trecuți de chelner pe o singură foaie a catastifului. „Dacă la răsîntia vreunei ulițe vezi arătîndu-se mutra unuia, așteaptă puțin și vei vedea și pe celălalt, care întîrziind pentru cine știe ce, își grăbește pasul ca să-și ajungă jumătatea. În adevăr jumătatea, fiindcă Smotocea și Cotocea nu sunt decît unul și același în două fețe, doime de o ființă și nedespărțită.“ O eclipsă cu totul pasageră a amicitiei lor o produce jocul dragostei și al împlinirii : „Persoana după care suspina Smotocea, din greșeală se vede — căci și unul și celălalt nu se prea întreceau prin daruri firești — începu să palpитеze pentru Cotocea.“ Prietenia indes-

¹ Ms. 2258, f. 222 (Cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, București, 1935, p. 329.)

tractibilă a celor doi impiegați, evocînd frăția mitică dintre Orest și Pilad, se întemeiază în fond pe lipsa totală de relief a amîndurora. Absența notelor distinctive îl definește de asemenea pe Leonică Ciupicescu : „nu era nici mare nici mic, nici nalt nici bondoc, nici subțire nici gros. Afară de aceste daruri ale ființei pipăite, Leonică în sufletul lui nu era nici bun nici rău, nici moale nici iute, nici deștept nici prost. Cu un cuvînt, o ființă nici prea-prea nici foarte-foarte.“ Caracterizare aplicabilă multor personaje egal de terne și trăind sub regimul unei avansate uniformizări. În principiu, oricare dintre indivizii care populează acest sector poate să-și asume gesturile exemplarului de alături, diversitatea nefiind aici atributul fizionomiilor, ci numai al ipostazelor legate de împrejurări.

Preocupările specifice categoriei în discuție dezvăluie o atît de accentuată limitare a orizontului încît numai inconștiența prizonierilor ei o împiedică să devină tragică. Un anume sentiment de apăsare se trădează totuși prin veșnica tentație a schimbării decorului, al cărei rezultat ireductibil este întoarcerea în punctul de plecare. Elocventă e febra mutatului, declanșată cu periodicitatea instinctului, „de vreo două ori pe an“. Ea îi cuprinde deopotrivă pe chiriași și pe proprietari și dă naștere, în prezența obstacolelor, unor grave agitații. În lipsa altor posibilități de a se conforma tradiției, George Marinescu și Marin Georgescu, proprietari pe aceeași stradă, se mută unul în locul celuilalt. „Amîndouă casele sunt absolut identice : același plan, aceleași încăperi zugrăvite la fel ; în sfîrșit două case gemene, peste puțină de deosebit dacă una n-ar purta numărul 7 simplu și cealaltă 7 bis.“ În surdina și cu sunet schimbat, se aude parcă o strofă baudelairiană :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !

Distraacțiile micului burghez respiră același efort derizoriu de a umple vidul unei existențe meschine. Cîteva dintre ele răspund unor rituri calendaristice : „la zi-ntîi de aprilie este un fel de datorie, pentru cine ține la tradițiuni, să mință și să mistifice, inspirat ori nu.“ Genul preferat de unii este cel lugubru, consecințele cîteodată sinistre (ca în monologul *1 aprilie*). La Paști sînt „douăzeci și patru de ore de absolută libertate...“ După ce a asistat la slujba Învierii — prilej de a-și aminti cu dor de părinții lui de la Otopeni, Lache „umblă pe stradă fără să știe exact unde vrea să meargă, fără să fi hotărît cum să înceapă petrecerea de Paști“. Singura certitudine este tortura impusă de o gheată prea strîmtă. Un amic întîlnit întîmplător („alt funcționar comercial, tot comestibile et colori“) mărturisind o suferință identică, ziua ambilor se va scurge în încercări zadarnice de a descoperi un paliativ. Familia Georgescu, plecată la Sinaia cu un tren de plăcere, „știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută“. Intervine însă „fatalitatea“, prin a cărei intenție malignă capul familiei se rătăcește de ființele iubite, ca să-și petreacă întregul week-end în investigații obstinat infructuoase.

În zilele obișnuite, o sursă de amuzament deseori solicitată este bîrfeala, calomnia, intriga sub diverse forme. Lache din schița *Amici* este un Iago bufon, desfășurîndu-și invențiile în pură gratuitate, din plăcerea de a stîrni agitație și de a-și comunica indemn propriile opinii, investite de circumstanță cu o paternitate obscură. Alții recurg la scrisorile anonime, din care mai multe specimene se află grupate sub titlul *Antologie*. „Exigențele sociale — notează Caragiale cu o gravitate puțin obișnuită — paralizează adesea francheța onestă ; un individ nu le poate ușor înfrînge în orice moment ; în fața lor devine laș ; poate avea însă curaj să fie franc pe ascuns.“ Cele mai tipice pentru înclinația spre intrigă sînt scrisorile în cuplu, avînd drept scop învrăjbirea destinatarilor. Dispoziția de a face haz pe seama altuia e întotdeauna trează ; o surprinde

foarte bine întâmplarea din *C.F.R.*, cu virtuțile de subliniere ale surprizei finale. În toate aceste împrejurări, sub aparențele inocente se lasă întrezărită o doză de ferocitate. Scriitorul a înregistrat-o direct în *Grand Hôtel «Victoria Română»*, schiță care se depărtează de celelalte prin petele ei de culoare întunecată.

Proiecția comică a acestei lumi, nu prea veselă în substanța sa intimă, presupune relegarea într-o zonă de umbră a aspectelor ce vădese înjosirea condiției umane, pentru ca pe primul plan să apară mulțumirea de sine a indivizilor și vanitatea lor absurdă. Principala revanșă a micului burghez asupra existenței sale mărginite și instabile este câștigată în domeniul teoriei. Printr-un fel de lege a compensației, cu cât un om e mai rupt de formele active și responsabile ale vieții, cu atât mai puternică devine la el pornirea teoretizării sterile. În cazul ce ne preocupă, aria foarte restrânsă a contactului cu realitatea lasă drum deschis speculației abstracte, care se dezvoltă monstruos și hilar. „Lache și Mache sunt tineri cu carte ; ei știu din toate câte nimic, așa sunt adevărații enciclopediști. Lache este înalt la închipuire ; Mache e adânc. Așa dînșii iau parte cu mult succes la toate discuțiile ce se ivesc la cafeneaua lor obișnuită : poezia, viitorul industriei, neajunsurile sistemii constituționale, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panama, *Julie la Belle*, spiritism, fachirism, *l'Exilée* șcl. șcl.“ Măsura deplină a înclinației teoretice, ajunsă la treapta unei adevărate patimi, o dau controversele politice sau pe teme adiacente. În fața unei lacune a legii penale (lipsa pedepsei cu moartea), mînia justițiară a micului împiecat se umflă ca o mare în furtună : „Cum ?... Care va să zică să intri dumneata în casă la mine cu pumnalul, cu toporul, cu conspirații, cu comploturi și asasinaturi, și eu să stau cu mîinile în șolduri și, în loc să te iau de urechi ca pe un măgar și să-ți zic : destul ! pîn-aci ! nu-ți permit mai mult în țara mea ! — eu, nu ! eu să viu pentru ca să-ți zic : bravo ! bine

faci ! să mai poștești și al'dată... Să mă ierți ! astea să le spuie d. Potropopescu la alții, asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie !..." Prin sentimentul acut al răspunderii proprii în chestiunile înalte, autorul tiradei ajunge să se simtă consubstanțial cu statul, precum altădată Ludovic al XIV-lea.

Civismul ardent al micului burghez întâmpină cu oroare manifestările de pasivitate, atitudinile neutrale : „Dv., oameni inteligenți, sunteți de vină, fiindcă stați indiferenți. Ia să fi mers dumneata cu mine și cu dumnealor toți (arată pe cei de la celelalte mese dimprejur), să fi mers, ca niște cetățeni convinși, să facem și noi o manifestație..." Nota comentariilor politice este cel mai adesea de un pesimism sumbru : „Este o criză, care, ascultă-mă pe mine, că dv. nu știți, care, mă-nțelegi, statul cum a devenit acum, eu după cum văz ce se petrece, că nu sunt prost, înțeleg și eu atîta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, care, cînd te gîndești, te-apucă groaza, monșer, groaza !..." Afectat teribil de „situațiunea" tristă a țării, Nae „e așa de obidit încît ai crede că vrea să plîngă". Probleme ca împrumutul extern, iminența unei crize ministeriale, bugetul încărcat, tulburările din China, precaritatea echilibrului european îl frămîntă fără răgaz, ajutîndu-l să uite mai ușor că nevasta se află în chinurile facerii. Reversul medaliei este solicitarea inițiativei de stat în cele mai neașteptate direcții : „statul — urmează din ce în ce mai enervat bietul părinte — stă cu mîinile-ncruciate, și nu vrea să se gîndească serios, cînd este vorba de o chestiune care interesează țara întreagă, secerînd atîția copii, chemați să dea tributul lor de sînge... Este o chestie mare, domnule, chestia alăptării !... să nu glumim !" Caragiale a surprins în germene receptivitatea unei părți din mica burghezie față de soluțiile de mîna forte, care o va deschide mai tîrziu influenței mișcărilor de dreapta : „— Știi ce-ar trebui la noi ? zice Nae. — Ce ? — O tiranie ca în Rusia... Nu mai merge, mă-nțelegi, constituția, care ceea ce vezi că se petrece, nu poți pentru ca..."

Ca *zoon politikon*, preocupat de mari probleme de stat și posedînd întotdeauna cheia soluționării lor, mărunțul funcționar recuperează sentimentul propriei importanțe, supus altminteri unei continue infirmări. Lipsit de măsura adecvată a realității și avînd o bizară idee despre sine, micul burghez este în felul lui un fantast, și anume un fantast lamentabil.

Unele aspecte ale mediului cercetat cu precădere îi servesc lui Caragiale drept punți de trecere către alte zone ale societății contemporane. „Moftangiul — arătase el — se găsește în toate clasele sociale ; speța lui furnică pe toate căile de comunicație (afară de rare excepții, cu bilet gratuit) și e în-cuibată din cele mai mîndre palaturi pînă în cea mai modestă odaie de *hôtel garni*.” (Precizările care încheie fraza înlătură posibilitatea interpretării *ad litteram* a formulei „toate clasele sociale”, fixînd limitele exacte ale teritoriului avut în vedere.) Un semn de recunoaștere al moftangiilor de orice condiție îl constituie debitarea neobosită a locurilor comune. Deosebirea ce trebuie observată este că sincerității absolute a lui Lache și Mache i se substituie la alt nivel manevrarea interesată a acelorași formule. Ideea schimbărilor imperios necesare („nu mai merge cu sistema asta”), aflată la eroul din *Situațiunea*, apare și în scrisoarea senatorului Nicu Postolache : „Crez că a venit momentul ca, mai ales în școală, de la care depinde viitorul națiunii noastre, noi românii să încetăm o dată cu nenorocita sistemă a favoritismului, a îngăduielii, a hatîrului.” Cîteva rînduri mai jos, scrisoarea face loc unei intervenții în favoarea elevului Costică Postolache : „Nepotul meu, precum veți fi observat cu perspicacitatea ce vă caracterizează, este foarte timid ; pe lîngă aceasta, a fost și cam bolnav în anul acesta, a trebuit să-i scoatem o măsea, așa că are o mare frică de examen.” Un ministru refuză să acorde o slujbă unui tînăr întors de la studii cu diploma de doctor în drept, sub cuvînt că acesta îi este nepot : „Trebuie să isprăvim odată și cu nepotismul !... Am fost și voi fi totdeauna contra ne-

potismului — este iar o bubă înveterată a societății noastre, o gangrenă a statului nostru, un dar funest pe care ni l-a lăsat epoca de neagră și infamă memorie a fanarioților !...“ Sfătuit de o persoană binevoitoare să manifeste maleabilitate în relațiile cu unchiul, tînărul doctor în drept izbucnește la rîndul său : „Dar pînă cînd cu sistema asta a persecuțiunii ? pînă cînd cu această bubă înveterată a societății noastre ? cu această gangrenă a statului nostru ? cu acest dar funest...“ Identitatea în expresii se arată de bun augur ; peste cîtăva vreme, organul hebdomadur *Glasul țării* denunță concomitent opiniei publice pe „Ministrul fără-de-lege !... Procurorul zbir !... Nedemnul nepot demn de unchiul nedemn !...“

Circulația intensă a locurilor comune — *les idées reçues*, cum le numea Flaubert, care alcătuiše un dicționar al lor (să mai amintim în treacăt cîteva : „nu mai este patriotism“, „știința distruge credința“, „cîtă prăpastie este între educațiunea spiritului și educațiunea inimii !“, „concurența străinilor“ ș.a.m.d.) — se afirmă ca o trăsătură dintre cele mai izbitoare ale universului investigat în schițe, prezentă deopotrivă pe diversele trepte ale ierarhiei sociale și modificîndu-și sensul în funcție de acestea. O semnificație constantă rămîne aceea a sclerozării în gîndire prin închistarea în formule prestabilite. Pe fondul acestei stereotipii a limbajului, orice gest de aparență protestatară își dezvăluie fără întîrziere lipsa de conținut autentic, echivalența implicită cu o simplă mistificare sau cu un act de reproducere mecanică. Este un fenomen definitoriu pentru însăși esența moftangismului, pe care indicațiile etimologice o conturează în același mod. Cuvîntul *moft* ne vine din limba turcă, unde înseamnă „gratuit“ sau „ieftin“. Între sensurile dobîndite la noi, unul — bine reprezentat și în paginile lui Caragiale — este acela de „minciună“.

Mofturile high-life-ului se evidențiază întotdeauna printr-o vie participare a elementului feminin. Încă în fiziologia ce-i fusese dedicată, moftangioaica se așeza cu insistență sub sem-

nul pretențiilor aristocratice, împărțindu-și timpul între comitetele de binefacere și înmormântările de lux, între concertele clasice și balurile de la curte. O cunoștință mai apropiată ne-o înlesnește anunțul publicat în *L'Indépendance roumaine* : „Madame Esméralde Piscopesco, five o'clock tea tous les jeudis.“ Decorul include un *hôtel* somptuos, un salon splendid, un fecior în frac și cu mănuși albe. Madam Mândica Piscopesco, împreună cu sora ei Tincuța, își primește invitații „în salonașul intim de cel mai pur stil Louis XV“ ; ceaiul va fi oferit într-un „serviciu de argint cu coroană de conte d-asupra monogramei E. P.“ Primele cuvinte adresate oaspetelui de madam Piscopesco : „Vii tocma la pont...“ Către sora ei, avidă de informații din partea noului venit : „Taci tu !... Las' să-l întreb eu...“ Tot către Tincuța, după dobîndirea unor știri revelatoare : „Vezi dacă ești proastă ?“ Sosește în vizită madam Mița Potropopesco, rivala în amor a Tincuței : „E un ger afară, mașer, că nu-ți poți face o idee... Dacă o ținea așa toată noaptea, se duce dracului rapita !“ Ceaiul fiind gata, Mândica o interpelează pe subretă : „Apăi, de ce dracu nu-l aduci odată ?“ Conversația dintre Mița și Tincuța atinge punctul nevralgic : „A ! Lefterescu ! Mitică al dumitale... — Ba al dumitale, obraznico ! — Ba al tău, mojico !“

Într-o altă schiță, o regăsim pe Mândica în vila ei de la Sinaia (vila „Esmeralda“), pregătindu-se cu febrilitate în vederea unui dejun la Peleş : „Uf ! lasă-mă dracului și dumneata, mamișo ! nu vezi cum m-a pocit dobitoaca ? fir-ar afurisită să fie !“ Dobitoaca este guvernanta copiilor, de negăsit tocmai atunci cînd ar fi trebuit să-și pieptene stăpîna. Coana Lucșița își asumă ea sarcina de a potrivi cîrlionții fii-sei, dar — ghinion : „Ești nebună, soro ! țipă madam Piscopesco, ce dracu ! chioară ești ?... m-ai fript !“ În sfîrșit, trăsura cu soții Piscopesco pornește spre Peleş, în timp ce Mândica îi transmite coanei Lucșița ultimele dispozițiuni : „mamișo, bagă

de seamă la cheile dulapului, că iar fură zahăr dobitoaca, fir-ar a dracului să fie !“

În ansamblu, așa-zisa „lume mare“ i se prezintă lui Caragiale ca una din parveniți ridicoli, despre care nici nu s-ar putea spune că-și „trădează“ originea, deoarece aceasta e vizibilă în permanență. Eforturile adaptării sînt lăsate în seama furnizorilor, care umplu casa cu mobile stilizate și gravează pe tacîmuri blazoane de fantezie. Limbajul în schimb, oricît ar părea de curios, nu cuprinde nici o afectare, ci se menține tot timpul în sfera trivialității neaoșe. Pretenția formulîndu-se exclusiv prin decor, cineva care ar asista la conversație cu ochii legați s-ar crede descins într-o pitorească suburbie. Sîntem foarte departe de setea de distincție, de aspirațiile neînțelese, de sinceritatea și inocența Ziței, a cărei figură capătă prin comparație o culoare de-a dreptul idilică.

O altă ambianță specifică este a elitei provinciale, hrînind mirajul unei existențe fastuoase într-un cadru de sufocantă platinitudine. Tîrgul-Mare, reședința subprefecturii Plășii-de-Mijloc, se mîndrește cu societatea lui „foarte restrînsă și foarte aleasă“, ale cărei baluri filantropice ating splendoarea celor dintr-o capitală de județ. Se face remarcată aici prezența unor figuri crepusculare, ca de pildă cronicarul monden Edgar Bostandaki, tipul aristocratului anemic și efeminat care „vorbește franțuzește de cînd era mic și se pricepe foarte bine la mode și confecțiuni, așa că nu o dată este consultat asupra acestui capitol“. Declinul aristocrației, la Tîrgul-Mare ca pretutindeni, îmbracă și forma decăderii biologice, a deficitului de vitalitate, ilustrat de același personaj prin vocația infantilității perpetue. Edgar Bostandaki păstrează în chip de pseudonim „numele pe care i l-au dat în copilărie, alintîndu-l, papaia, mamaia și duduile, surorile mai mari“. Amenințarea formulată împotriva-i de către furiosul subprefect se adaptează riguros acestei vîrste subînțelese : „Altă dată, dacă-ți mai permiți di aeste, îți rup urechile“.

¶ La cealaltă extremitate a spațiului explorat în schițe se găsește mahalaua, în accepția geografică a termenului. (În „mahalaua sufletească” despre care vorbea Ibrăileanu întră reprezentanții mai tuturor categoriilor studiate de Caragiale.) Un paradox semnificativ este apariția în acest mediu a năzuinței către finețe și demnitate pe care posesorii de oteluri nobiliare n-o vădeau în nici un chip. Leanca văduva, comerșantă de băuturi spirtoase la Hanu-Dracului, nu e mulțumită cu despăgubirile obținute prin justiție : „Da, domn' judecător, onoarea mea, săru' mîna, nereperată, cum rămîne?” Prevenitul, Iancu Zugravu, în ciuda stării de ebrietate, depune sforțări impresionante pentru a realiza eleganța de expresie adecvată împrejurării : „Eu, domnule judecător, dumneaei zice, pardon, iar ai venit, mă porcule ? că dumneaei n-are nicio-dată o politică vizavi de mușterii.” Iar cerșetorii din *Ultima emisiune...*, „domnul Iancu Bucătarul, coana Zamfira Muscalagioaica și domnul Tomiță Barabanciu”, observă în relațiile reciproce o politețe extremă : „Cocoana Zamfira salută grațios pe camaradul ei, îi întinde mîna stîngă și se așază alături”, „d. Tomița salută politicos pe camarazi” etc. Sînt X ocazii în care moftul, afirmîndu-și încă o dată prezența tute-lară, ni se înfățișează parcă într-o lumină de simpatie.

Paralel cu definirea zonelor sociale prin atmosferă, limbaj și comportamente specifice, schițele lui Caragiale procedează în mai multe cazuri la configurarea indivizilor prin categoria lor profesională. Oamenilor lipsiți de o notă distinctă și puternică a caracterului, profesia este aceea care le va modela profilul în sensul propriilor ei exigențe. Din contrastele și schematismele ivite în acest proces și mai ales din inconștiența care îl guvernează ia naștere unul din cele mai vechi și mai bogate filioane ale comicului universal. La Caragiale, abordarea mai frecventă a cîtorva profesii tinde spre un studiu cvasi-monografic al instituțiilor deservite de ele. Și de data aceasta, ceea ce se umbrește în ordinea specificului

individual devine un bun câștigat al imaginii de ansamblu.

X O breaslă bine reprezentată în cadrul schițelor o constituie gazetarii, cu care scriitorul avusese atâtea prilejuri de familiarizare. După mărturia unui contemporan, Caragiale formula astfel pretențiile lui în materie jurnalistică : „Cinste și gramatică — acestea sînt cele dintîi condiții ale unei prese bune. Cine vrea poate să aibă și idei. Dar nu e obligator.“¹ Chipurile de ziariști ce se perindă în schițe sînt recrutate dintre aceia care se sustrăgeau primelor două cerințe, în schimb o realizau caricatural pe a treia. Cîțiva „infatigabili reporteri“ învederează ca trăsătură principală o inventivitate foarte activă, care funcționează însă în limitele stricte ale locului comun. Reporterul din *Ultima oră* !..., imaginînd capturarea a doi anarhiști, le atribuie ambilor același portret, de cea mai convențională factură cu putință. Asupra bulgarului s-au găsit „două revolve, două cuțite și mai multe scrisori iscălite de Sarafoff, de Dimitroff, de Trifanoff și de ăsta... cum îl cheamă, frate?... de...“ Dar italianul ? „Vine din America... S-a găsit la el un pachet de dinamită, cam de vreo patru kilograme, otravă și... — Și mai multe scrisori... — Da, mai multe scrisori... De unde știi ? — Ei, bravo ! se putea fără scrisori ?...“ Cel care și-a făcut din minciună o îndeletnicire permanentă nu mai are puterea de a detecta minciunile altuia, cu atît mai puțin cînd ele se conformează propriului său stil. Incitat de un interlocutor perfid, reporterul acceptă fără ezitare cele mai absurde născociri ale acestuia, afectînd cunoașterea anticipată a faptelor : „— Podul de la Cernavoda... — Ei ? podul de la Cernavoda... — Nu-nțelegi ? — A sărit în aer ? ! — Da, zic eu ; cum ai ghicit ? — Mi s-a spus ceva la telefon, dar nu credeam... Mă duc să dau confirmarea știrii.“

¹ P. Locusteanu, *Caragiale la teatru. Caragiale despre presă, Flacăra*, 1912, p. 283.

Inventivitatea de care vorbim e comică îndeosebi prin desfășurarea ei într-un cadru îngust, cu repetiții inevitabile, și prin lipsa capacității de a-și investi roadele cu o minimă verosimilitate. Reportajele neasemuitului Caracudi, „care le află toate cu câteva minute înainte de-ntâmplare“, se supun aceluiași legi : „ieri, cînd vizirul a mers la obicinuita audiență, regele s-a închis cu dînsul în cabinetul de lucru, luînd cele mai stricte precauțiuni de a nu fi auzit de nimeni, și i-a tras vizirului o săpuneală numărul unu [...]. Tot timpul, vizirul a tăcut cu ochii în pămînt, galben la față ca un cadavru.“ S-ar zice că reporterul, însușindu-și metoda dracului șchiop, a înlăturat acoperișul cabinetului regal. (O culme a genului se află în mai puțin cunoscutul *Articol de reportaj* : „augustul bolnav a avut rare momente de luciditate, în care s-a gîndit, fără a putea spune o vorbă, la soția și la copiii săi“.) Al doilea reportaj al lui Caracudi reprezintă însă o variantă a primului, ceea ce dovedește rotația în cerc închis a potențialului imaginativ, precaritatea subterană a unei fantezii aparent inepuizabile. Închiderea în șabloane imuabile o va ilustra același Caracudi într-o împrejurare festivă, cînd în locul făgăduitei cronici de Crăciun („Betleemul, staulul, ieslea, steaua, magii ș.c.l.“) va trimite tipografiei una închinată sărbătorilor de Paști : „Scuzați ; a fost o mică eroare. Eu le am cronicile astea gata. [...] Merg să v-aduc una de Crăciun... știu sigur că am și una de Crăciun... trebuie să am și una de Crăciun.“

Două schițe dedicate presei, *Temă și variațiuni* și *Groaznica sinucidere din Strada Fidelității*, speculează comicul perspectivelor discordante în care apare un eveniment unic. Aici ziaristii și-au anulat prezența fizică, rămînînd a fi întruchipați prin ceea ce au mai definitoriu, adică prin produsele condeiului lor. În *Groaznica sinucidere*, imaginile răsfrînte de două prisme se contrazic violent între ele. Reporterul ziarului *Aurora*, un fervent al clișeele romantice, descrie în spiritul

lor circumstanțele gestului funest : „Porția înghiți păhăruțul, dându-l cu voluptate peste cap, și merse să se culce în patul ei, așteptînd cu resemnare moartea. Aceasta nu întîrzie să se anunțe prin niște oribile crampe de intestine. Nenorocita, covîrșită de dureri, sări în sus și-ncepu să țipe spunînd tot : — Mor ! mor !... ah ! Mișule, fii fericit !... Scăpați-mă ! scăpați-mă !... sunt încă tînără ! Nu ! nu ! nu vreau să mor !“ Reporterul ziarului *Lumina*, afișînd atitudinea opusă, lucidă și demistificatoare, relevă în darea de seamă a confratelui său „un întreg roman pasional à la Ponson de Terrail sau Jules Mary, o întreagă melodramă à la d'Ennery“. În sprijinul acestor aserțiuni, el citează declarația unei vecine a sinucigașei, o venerabilă moașă („una dintre primele eleve ale răposatului doctor Capșa“) care conservă amintirea exactă a întîmplărilor petrecute în anul nașterii sale. Vizibil încă de aici, aspectul de parodie se definește cu mai multă strictețe în *Temă și variațiuni*, bucată ale cărei personaje sînt înseși stilurile cîtorva ziare, cu poncifele proprii fiecăruia dintre ele. Observîndu-se totodată că evenimentul supus discuției, un incendiu izbucnit în Dealul-Spirii, reprezintă pentru unul din comentatorii săi „o pată neștersă și indelebilă“ asupra regimului în ființă, iar pentru altul „o pură invențiune ieșită din fantazia nesecată și din bogatul arsenal de calomnii al adversarilor“, schița amintită poate acorda rîsului un substrat reflexiv, legîndu-l de ideea subiectivității fatale a oricărei relațiuni contemporane. „Je ne me pique pas d'impartialité — spunea Saint-Simon ; je le ferais vainement.“

Contemplat de Caragiale dintr-un unghi aproape boccaccian, clerul trimite și el cîțiva reprezentanți în comedia umană a schițelor. Apariția a doi dintre ei este astfel regizată încît devine revelatoare pentru întreaga tagmă : „s-aude dincolo în cîrciumă înjurînd cineva, foarte supărat cine știe de ce ; apoi, îndată, ușa odăiții se deschide de perete, și intră părințele Matache, urmat de paracliserul lui, urmat de băiat, care

aduce pe tavă o jumătate de pelin turburel cu două pahare curate“. Pornirea blasfematorie și „darul suptului“ sînt însușiri nelipsite ale tuturor celor de aceeași profesie. Părintele Matache se arată foarte iritat de efectele ultimei emisiuni monetare asupra dărniceiei enoriașilor săi. „Pe dracu' o să-l scoată, vai de capul vostru !“, notifică el cerșetorilor, de care îl apropie o strînsă comunitate de interese (popa fiind el însuși, după remarca lui Paul Zarifopol, „un tip specific de cerșetor în orașele noastre“). O figură desenată cu o savuroasă grijă a detaliilor este preotul din *Art. 214*: „Un popă venerabil intră. E un om de vreo șaizeci și cinci de ani ; barbă și păr mai mult albe ; fața foarte roșie, mai ales la pomete și alte proeminențe ; ochii spălăciți, albaștri, dulci și lăcrimoși“. Glasul părintelui răsună în deplin acord cu fizionomia : „Al dracului am răgușit... Sfintele sărbători !...“ Îmbiat cu o cafea, popa își declină fără fasoane preferințele adevărate : „Ba, dac-ai fi bun, mai bine un pahar de vinișor ; mîncai niște afurisiți de țîri“. Scena ce urmează — preotul bătînd țîrii pe biroul avocatului cu un *presse-papier* de bronz care-l înfățișează pe Cicero — este de neuitat, ca orice sinteză vie între veridic și hiperbolic.

Alte siluete ecleziastice, a căror proiecție se efectuează prin transcrierea unor „documente“, mențin neschimbate canoanele cinului. O cronică pascală îi evocă pe părintele Marinache și pe dascălul Haralambie „cărînd în curtea bisericii toată ziua, în niște basmale mari cadrilate, recolta de ouă roșii și de pască“. Preotului i se consacră și un duios portret : „Îl am aci încă, dinaintea ochilor. Ce înfățișare frumoasă ! Barba lui strălucește mîndră ca un fuior de borangic alb pe patrahirul roșu. Și ce glas ! îl auz încă : «Veniți de luați lumina !» Și cînd năvăleau mahalagioaicele credincioase să ia, care mai de care, lumina, cu ce ton demn de autoritate le striga : «Ho ! că nu sunteți la cocină !»“ O scrisoare anonimă din seria *Antologie* denunță unui preot ignominia paraclise-

rului : „cine ți-a șters basmaua cu ouă roșii, care a zburat când v-ați încurcat la pelin, a treia zi de Paști, cu partidul, în colț la Savu, în odăiță, pe-nfundatele ? (iscălit) *Un creștin enoriaș*.” Paginile desprinse *Dintr-un catastif vechi* consemnează aventura erotică a unui înalt păstor bisericesc, îndrăgostit de o femeie cununată de dînsul. Alura virilă a prelatului („ce om voinic ! ce bărbat arătos ! ce barbă cuvioasă !”), asociată concupiscenței sale, dă naștere unui chip foarte arghezian, capabil să ne amintească de episcopul Nifon al Dunării-de-jos, căruia de hatîrul glasului bine timbrat „i-a fost îngăduit să nu-și călugărească nevoile lui de bărbat vînjos și chipeș”. Moftul clerical este prin tradiție sinonim cu ipocrizia, care se traduce în diverse disimulări. La Caragiale ce se constată însă ? Slujitorii cultului nu au nimic din Tartuffe, în care Eminescu indicase prototipul moftangiului. Ei își poartă păcatele în văzul lumii, comici nu prin travestiri eșuate, ci prin desăvîrșitul sentiment al inocenței.

Alte profesii, fără a mai beneficia de o egală atenție, își dobîndesc totuși conturul distinct în virtutea cîte unei facultăți dominante. Studenților le este proprie participarea zgomotoasă la mișcările de stradă, fie și cu riscul unei oarecari prelungiri a duratei studiilor. Coriolan Drăgănescu, de pildă, „a frecventat regulat cursurile la universitate șapte-opt ani”. Se întîmplă uneori ca tinerimea universitară să fie reprezentată de „un domn ca de vreo treizeci și cinci de ani și mai bine, cu o barbă neagră foarte bogată, însoțit de un tinerel ca de vreo paisprezece ani”. Ofițerii inferiori, „toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți”, apar mereu în ipostaze donjuanești. Se reține îndeosebi locotenentul Mișu de la „itidență”, care e „mucalit al dracului și cîntă teribel !”, neîntrecut în improvizarea partidelor de plăcere : „Pe lună, cu trăsurile la pas, și d-asupra armoniei apelor de munte și șoaptelor pădurii, lăutarii acompaniînd încetinel și d. Mișu cîntînd menuetul, pe care-l cîntă regulat muzica în parc și

care-i place atîta lui madam Georgescu !..." Alți purtători ai epoetului marchează o vie prezență în balurile provinciale („cînd tonțolea doamna așa delicat și eșpanzibil... și i-au vînt un acțes... cu doi ofițiri, mă rog..."), stîrnesc discordia între doamnele din lumea mare (*Five o'clock*), se bucură — ca stăpînul dulăului Bismarck — de favorurile gazdelor la care șed cu chirie.

În genere, la Caragiale comicul profesional nu provine, ca în comedia clasică, din revărsarea unei optici specifice sau a unui limbaj tehnic peste limitele aplicabilității lor. El reprezintă mai curînd echivalentul senzației de repetare previzibilă, de conformare a indivizilor la niște norme impersonale. Independent de ceea ce va fi constituit fondul său primitiv (sau poate atras de o anume profesie tocmai în temeiul acestui fond), ziaristul trebuie să mintă, preotul să bea și să înjure, iar ofițerul să fie crai.

Există caractere în schițele lui Caragiale ? La o privire sumară, răspunsul ar putea fi negativ. Accentuarea trăsăturilor de grup social sau de categorie profesională, împreună cu restrîngerea la minimum a desfășurărilor în timp, pune serioase obstacole în calea adîncirii studiului psihologic. Nu trebuie totuși neglijate acele situații în care elementelor implicate de condiția obștească a insului li se adaugă datele unei determinări mai exacte a fizionomiei lui morale. De o substanță foarte clasică este portretul *Amicului X...*, tip al fanfaronului impenitent.¹ Posesor al unei „mulțimi imense de

¹ Am semnalat în altă parte similitudinea cu unul din *Caracterurile* lui Mumuleanu. Modul în care amicul X... purcede la deșertarea sacului cu invenții, întrebînd el mai întîi „Ce mai nou ?", poate aminti un pasaj din Teofrast : „Născocitorul e un om care scornește după cum îl taie capul vorbe și întîmplări de tot felul și vrea ca alții să le dea crezare. Îndată ce-și întîlnește un prieten, ia o mutră încîntată și-l întrebă zîmbind : „Dincotro ? Ce mai veste ? Cum, încă n-ai aflat noutatea ?" Și dă-i înainte cu întrebările : „Cum așa ? Nici o știre ? Și ce mai lucruri s-au petrecut !" Și fără să-i dea vreme de răspuns, urmează : „Ce spui ? Nici n-ai habar ? Ei, atunci las' pe mine, c-am să te desfăt cu noutăți grozave." •

varii cunoștințe“, amicul X... este „în curent cu tot ce se petrece în sferele înalte“ și „în termeni familiari cu toată lumea“. Take Ionescu e pentru el — simplu — Take, Petre Carp — „șeful“, Niculae Filipescu — Nicu ș.a.m.d. La obiceiul desemnării celor mari prin numele lor de botez nu se renunță nici în eventualitatea unor confuzii : Arion și Ollănescu sînt deopotrivă „Costică“. Mitul familiarității cu figurile ilustre ale vieții politice se hrănește, cum era de așteptat, din clișee de largă circulație : „Nu-l știi pe șeful ?... — Nu ! zic eu. — ...Zeflemist“ ; mai departe : „nu-l știi pe șeful ? cu șeful nu se discută“. (Spiritul ironic și intransigența erau cele mai populare trăsături ale lui Petre Carp, un rezumat la îndemîna oricui al personalității sale.) Profilul se întregește în chip fericit prin sublinierea stilului extrem de cordial și afabil, „modest, simplu și fără pretenție“, ce caracterizează relațiile lăudărosului cu lumea de rînd. Este comportarea firească a palavragiului dornic de galerie, care nu neglijează nici unul din mijloacele captării ei.

Sub stratul gros de efecte parodice vizînd formele degradate ale stilului oficial, un caracter memorabil ascunde schița *Proces-verbal*. Mitică Pișculescu, comisarul secției 55, este omul cu vocația pacificării, mediatorul ideal. Momentul prezentării e foarte bine ales : 27 octombrie, a doua zi după Sf. Dumitru, cînd frigurile mutatului produc numeroase incidente între chiriași și proprietari. (Alături de conflictul din strada Grațiilor care face obiectul schiței, agentul autorității mai cercetase în ajun „o altă chestiune de aceeași natură în strada Pacienții“.) Din fiecare rînd al procesului-verbal respiră tactul conciliator al comisarului, satisfacția lui de a fi soluționat cu bine o afacere aparent inextricabilă. Delicioasă e pedagogia aplicată proprietarului furios : „am fi putut pentru ca să facem proces-verbal de ultragiul adus guvernului și nouă ca agenți ai forței publice de către sus-numitul proprietar, dar am crezut de cuviință a nu mai continua nici un

scandal, deoarece ne-am mărginit a duce la secție pe provocator pînă i va trece momentele de primă furie“. După depășirea acestei faze critice, începe intervenția „pentru a împăca pe părți“. Străin de orice resentiment împotriva celui care îl insultase „în eserciciul funcțiunii“, comisarul descoperă o formulă unanim satisfăcătoare, curmînd astfel ostilitățile dintre proprietar și chiriașele sale : „în fine s-a convins proprietarul că e mai bine cu o bună manieră [...] și nu rămîne nici cu imobilul de la No. 12 nenchiriat nemaiavînd speranță după Sf. Dumitru“. Conflictul e desigur meschin, comisarul ignar, dar peste întreaga schiță adie un suflu evanghelic. Mitică Pișculescu e un sfînt laic, pe buzele căruia flutură chemarea păcii universale.

Un tip asupra căruia schițele revin de mai multe ori este acela al zăpăcitului, trăind într-o perpetuă confuzie și răs-pîndind-o neobosit în jurul său. Ménalque al lui La Bruyère era capabil să uite că se află într-o vizită și, crezîndu-se la el acasă, să dorească plecarea musafirului zăbavnic. Cu resursele potențate de o mare rîvnă a aflării în treabă, „distracții“ lui Caragiale nu se lasă mai prejos. Termenul pus în ghilimele desemnează impropriu și provizoriu exponenții unei stări care nu se reduce la dispersarea atenției, ci implică o pluralitate de mecanisme ale relaxării contactului cu realitatea înconjurătoare. Costică Panaite, eroul schiței *Cam tîrziu...*, sosește în București cu o petiție adresată parlamentului la cîteva zile după închiderea lui. Omul a pierdut măsura timpului sub efectul conjugat al unei sociabilități extreme și al haltelor bahice : „S-a abătut la Vălenii de Munte și s-a-ncurcat o noapte ; apoi a ajuns la Ploiești ; s-a abătut pe la Valea Călugărească, la un prietin, cu ocazia culesului ; s-a încurcat o zi și-o noapte ; prietenul a vrut să-l mai ție, ca să vie amîndoi în București ; dar Costică i-a zis : «C-eșt' copil ! ?» și a plecat.“ Personajului din *Petițiune...*, înfățișat dis-de-dimineață la biroul unei registraturi, „mișcările îi sunt nesigure

ca și articularea vorbelor“. Singur recunoaște : „Azi noapte am umblat forfota cu niște prietini... Nici n-am dormit...“ Zelul îndatoritor, dorința de a servi pe alții sînt prezente și aici, dar starea cetățeanului face imposibilă o corelație normală a noțiunilor strict necesare : „— Ce cereai în petiție ? — Eu, nu ceream nimic. — Cum ? — Nu era petiția mea. — Da a cui ? — A unui prietin. — Care prietin ? — Unul Ghiță Vasilescu. — Ce cerea în ea ? — El, nu cerea nimic. — Cum, nu cerea nimic ? — Nu cerea nimic ; nu era petiția lui“ ș.a.m.d. Se constată în fine că omul caută, la Regia monopolurilor, urma unei cereri de pensie. Pînă atunci solicitase și băuse cinci pahare de apă, ștergîndu-se la gură cu batista impiegatului. Foarte caracteristic e momentul expulzării inocentului pisălog, care păstrează tot timpul un calm exasperant. Impiegatul poruncește aprodului : „—Dă-l afară ! Domnul, plecînd, foarte politicos : — Mersi... Mă duc... Așa ? care va să zică, la pensii, care va să zică ? !“

Formele paroxistice ale confuziei ne întîmpină în schița *Căldură mare*, unde amfibologia, paronimia și deficitul de explicație încing o horă amețitoare. Termometrul arătînd 33° la umbră, logica și-a pierdut orice prerogativă, personajele desfășurînd actul convorbirii într-o zonă sustrasă ingerințelor ei. Intenția serviabilă nu lipsește nici de astă dată („...să-i spuie că nu s-a putut reuși cu afacerea știută nimic, fiindcă am vorbit cu persoana...“), totul prăbușindu-se pînă la urmă într-o vîltoare fără fund, în care diversele referințe — „mătușa persoanei“, „tutorele minorilor“, „nepotul cocoanei“ — plutesc ca niște epave anonime. Abstracție făcînd de nuanțele proprii fiecărui caz în parte, tipul generic este un încurcă-lume plin de bune intenții : „Se oferă călăuză pe un drum pe care nu-l cunoaște și căruia pe urmă nu-i poate da de capăt“ (Teofrast).

În rînd cu personajele, uneori chiar mai presus de ele, calitatea de erou al schițelor o revendică însuși naratorul.

Lăsînd la o parte bucăţi ca *Justiție*, *Art. 214*, *Amici*, *Căldură mare* etc., comedii în miniatură care exclud orice intervenție complementară, celelalte schițe, adică majoritatea, presupun ca elemente inalienabile prezența activă a naratorului, mînuirea de către el a firelor acțiunii (în cadrul căreia îi revine adesea un rol însemnat) și o gamă foarte întinsă a complicităților cu cititorii, de la zîmbetul „pe sub mustață” pînă la interpelarea directă. Forma povestirii la persoana întîi, mult folosită în proza modernă, constituie în unele situații reflexul stilistic al autenticității confesiunii, după cum alteori poate îndeplini — acesta e și cazul cel mai frecvent — funcția unui simplu procedeu narativ. Ceea ce se observă la Caragiale este că ficțiunea naratorului nu rămîne niciodată la nivelul convenției banale și că atributele care îi precizează profilul vădesc în varietatea lor o remarcabilă convergență, conducînd la definirea unui caracter unitar și distinct. Liniile psihologice esențiale par deduse din ale lui Lache, printr-un fel de decalc invers. Acolo unde Lache își manifestă impetuo-zitatea protestatară, naratorul adoptă o poziție strict neutrală : „— Ei ! Ce zici ? — Ce să zic ? răspund eu... Bine. — Cum bine ? Asta e bine ? — De ! zic ; știi și eu ? — Cum, știi și eu ? Dacă dumneata, cetățean care te pretinzi... — Ba — zic — mă iartă, nu mă pretinz de loc.” Atitudinea își are riscurile ei, cu nimic mai prejos decît cele decurgînd dintr-o angajare deschisă ; „dacă n-ai nici o părere, ești în primejdie să superi pe oricine are una”, adevăr confirmat cu prisosință de întîmplările schiței *Atmosferă încărcată*. Altă dată, confruntat cu un spirit dialectic, naratorul demonstrează o placiditate absolută, lipsa oricărei dorințe de a avansa o ipoteză : „— Sunt curios, să vedem : se găsește ? Dar în sfîrșit, zi că nu se găsește ! Eu nu zic nimic. Dar el, văzînd că tac : — Ce zici ?... se găsește ? — Știu eu ? zic. — Ei ! vezi ?... eu nu sunt om curios ; dar am mare nerăbdare, să vedem : se găsește ? Eu iar tac ; el, văzînd că nu zic nimica : — Adică

dumneata zici că... nu se găsește. — Ba nu ! zic, din contra. — Din contra ? care va să zică, și dumneata ești de idee că se găsește ?“ (*Cadou...*)

Ridicăta la rangul unei filozofii asupra vieții, atitudinea naratorului se traduce în intervențiile lui conciliatoare, în presiunile delicate pe care le exercită în scopul aplanării diferendelor sau pentru a obține mai multă suplețe din partea celor „excesiv de scrupuloși“ : „Nu trebuie, domnul meu, să aibă omul judecăți extreme, fiindcă lumea trăiește din pornire, nu prin judecată. Omul cuminte, mai cu seamă avînd norocul să fie sus-pus, este totdeauna îngăduitor cu lumea lui ; de aceea, avem și vorba veche foarte înțeleaptă : lumea n-o putem îndrepta cu umărul.“ E aici un conformism cu subtext ironic, cum va rezulta din repetarea pledoariei, „cu mici modificări de circumstanță“, în fața altui ascultător. În demersurile pe care e silit a le întreprinde, naratorul își hrănește verva persuasivă cu argumente izvodite de alții. Intervenind în favoarea unui elev, citează fraze întregi din diverse scrisori adresate profesorului („nu-mi place să importunez pe cineva, cît de prieten să-mi fie, în îndeplinirea datoriilor sale“, „trebuie să ne hotărîm, mai ales cînd e vorba de școală, de la care depinde viitorul națiunii noastre...“) ; pentru salvarea lui Mitică Georgescu pune la contribuție formula din bilețelul d-rei Mari Popescu („dacă rămîne băiatul repetent încă un an, e o nenorocire pentru familia lui — o familie dintre cele mai bune — și pentru mine o mare mîhnire...“), iar în sprijinul lui Ovidiu Georgescu — cel cu 3 la morală — reproduce cuvintele imperative ale mamei lui : „Să nu zici că nu poți !... Știu că poți ! trebuie să poți !“ Adoptarea fără clipire a tuturor platitudinilor curente stîrnește aceeași impresie de docilitate insidioasă : „Frate Popescule, ciudate sunt și programele și regulamentele școalelor noastre : prea se dă o importanță egală tuturor obiectelor de studiu, și asta este dăunător mersului, adică, vreau să zic, progresului ; căci, în

definitiv, ce vrea să facă școala din tinerele generațiuni, cari vin și caută, mă-nțelegi, o cultură sistematică, pentru a deveni cetățeni utili, fiecare în ramura sa de activitate socială?...“ Locul comun, prezent în alte împrejurări cu semnificațiile ce s-au văzut, a devenit obiectul unei mimări parodice.

Trăsăturile care compun imaginea naratorului întrețin senzația unei vii asemănări cu ființa adevărată a lui Caragiale. Ne găsim cu alte cuvinte în fața unui autoportret moral, ușor înclinat în direcția caricaturii. Nu puține sînt schițele în care elementul personal se prezintă fără ocol, sub forma reminiscențelor autobiografice (*Boborul!*, *Baioneta inteligentă*, *«Națiunea Română»*) sau a filei proaspete de jurnal intim (*Grand Hôtel «Victoria Română»*, *Monopol... și altele*).¹

¹ Caracterul „documentar“ al schițelor se afirmă și în alt mod, prea puțin sesizabil astăzi, dar de o certă rezonanță în contemporaneitate: prin adecvarea calendaristică a subiectelor sau măcar a unor detalii ale textului. Schița *Cadou...* apare la 2 ianuarie („Iubite amice, astăzi avem pom de Crăciun“); *Five o'clock* — la 25 februarie („E un ger afară, mașor, că nu-ți poți face o idee...“); *Atmosferă încărcată* — la 10 martie („E o zi posomorită de primăvară“); *1 aprilie* — la 31 martie; *La Paști* — la 14 aprilie (1900); *Duminica Tomii* — la 6 aprilie (1909); *Art. 214* — la 8 și 15 aprilie (1901) („am devenit suprimat pe întâi aprilie“, declară tînărul Lae Popescu); *De închiriat* — la 28 aprilie („Priviți, la fiecare Sf. Gheorghe și Sf. Dumitru, ce goană după mai bine!“); *D-l Goe...* (cu titlul inițial *De 10 mai*) — la 12 mai; *Emulațiune* — la 19 mai („Două zile întregi, 10 și 11 mai, vechia noastră cunoștință...“); *Repausul dominical* — la 28 mai („Joiă trecută, 21 mai, neavînd treabă, mă plimbam încet pe Calea Victoriei“); *La Moși* — la 5 iunie; *Lună de miere* — la 10 iunie („Pe-nserate, după o zi foarte călduroasă...“); *În ajunul examenelor* — la 3 iunie; *Dascăl prost* — la 16 iunie („Măine încep la voi examenele“); *Situațiunea* — la 23 iunie („A fost o zi îngrozitor de fierbinte“); *Lanțul slăbiciunilor* — la 24 iunie; *Amicul X...* — la 14 iulie 1900 (schimbarea de guvern comentată în schiță se produsese la 7 iulie); *Tren de plăcere* — la 4 și 11 august; *Bacalaureat* — la 15 septembrie; *Cam tîrziu...* — la 13 octombrie („bine, nene, acu e vreme de bere? Ai la o... mustărie, frate...“); *Mici economii...* — la 27 octombrie („În ajunul lui Sf. Dumitru, amicul meu...“); *Proces-verbal* — la 29 octombrie („Astăzi miercuri 27 oct...“); *Ultima emisiune...* — la 6 noiembrie („Afară e o vreme cîinească; plouă ca prin sită și bate vînt rece. Începe iarna.“); *Despre cometă* — la 12 noiembrie 1899 (sub recenta impresie a cometei Biela); *Accelerat no. 17* — la 10 decembrie („Un individ purtînd pe umeri o șubă largă, cu o căciulă mare pe ceafă...“); *Urgent...* — la 17 decembrie; *O cronică de Crăciun...* — la 25 decembrie. Restabilind reperele

Dincolo de acestea, se poate susține că nici una din bucățile expuse monologic, fie — să zicem — chiar *Vizită...* sau *Bù-bico...*, nu-i refuză lui Caragiale calitatea de protagonist verosimil. Iar faptul că de multe ori psihologiei naratorului îi revine în cadrul istorisirii o funcție dialectică, vizînd realizarea unor contraste sau simetrii, contribuie la întărirea impresiei amintite. Se știe doar că și în viață Caragiale își compunea adesea o anume atitudine, din plăcerea de a-și contraria interlocutorul sau de a-l supralicita ironic. Împărtășindu-se neconținut din această structură spirituală, fie că se opune celorlalte personaje, fie că le acordă perfida sa adeziune, naratorul reprezintă în sfera ficțiunii un *alter ego* caragialesc. Prin el autorul schițelor se pune în scenă, se destăinuie, dă frîu liber înclinației sale mimetice, dar — semn de supremă obiectivitate — nu încearcă niciodată să-și transgreseze personalitatea, să-și creeze vreo falsă ipostază, să sară peste propria lui umbră. Eroul cel mai bine definit și cel mai autentic al schițelor lui Caragiale nu este altul decît Caragiale.

-

cronologice ale inspirației lui Caragiale, răsfoim parcă un album de epocă, în care orice stampă conservă un fragment autentic al timpului revolut.

NUVELELE

Comediile și schițele lui Caragiale alcătuiesc acea parte a operei lui în care comicul deține suveranitatea absolută. Nuvelistica apare, dimpotrivă, ca un teritoriu disputat. Constatarea nu se referă la coexistența în cadrul aceleiași specii a unor bucăți ca *O făclie de Paște* și *La hanul lui Mînjoală*, ci la faptul că însăși zona așezată sub auspiciile rîsului e străbătută de curenți multipli, care îi imprimă o fizionomie complexă. Ne aflăm în domeniul unor susținute experiențe privind aliajele și mutațiile comicului, posibilitățile lui de asociere, diferențiere și valorificare prin contrast. Pe acest teren, anumite elemente cărora opinia lui Bergson le atribuia o ostilitate principială („rîsul — spunea el — n-are dușman mai mare decît emoția”) pot aspira la un armistițiu; numele lui este umorul. Numai prin elaborarea nuvelor scriitorul dobîndește deplin calitatea de umorist, pe care restul creației sale nu i-ar fi conferit-o decît fragmentar.

Cronologic, primul obiectiv al amintitelor experiențe îl constituie câmpul interferențelor dintre comic și tragic. În *Cănuță, om sucit* asistăm la aducerea tragismului sub un unghi de receptare comic. În cuprinsul tipologiei caragialești, Cănuță se situează la antipodul lui Mitică. Acesta din urmă e „deștept“, adică mobil, superficial, lesne adaptabil, „e un băiat potrivit în toate“, cu alte cuvinte o figură comună. Cănuță, dimpotrivă, e „sucit“, adică greoi, interiorizat și prin aceasta singular, în veșnic dezacord cu mediul, „un om care toată viața lui nu s-a putut potrivi cu lumea“. În prezentarea lui Cănuță, scriitorul adoptă ironic punctul de vedere al oamenilor „normali“, surpriza lor în fața unui spectacol insolit. Pentru cei încredințați că dreapta măsură a lucrurilor se poate deduce pe cale statistică, disparitatea unei atitudini ajunge ușor sinonimă cu sminteala. Judecată în ea însăși și pusă în legătură cu determinările ei ascunse, respectiva atitudine poate însă dezvălui o logică fără cusur. Este tocmai cazul lui Cănuță, sucit numai din perspectivă exterioară, altminteri perfect adecvat realității. Desfășurarea biografiei eroului este o continuă acumulare de probe, ea neaducînd nici o surpriză în ordinea caracterului, definit lapidar încă din prima frază, ci numai o cascadă de confirmări și o creștere neîncetată a presupusei ciudățenii. În pofida aparențelor care i-o refuză întotdeauna, dreptatea e mereu de partea lui Cănuță. În definitiv, ce i se reproșează? Că s-a repezit pe lume „fără socoteală“, puțin înainte de sosirea moașei. Dar moașa întârziase peste măsură și o așteptare mai lungă devenea imposibilă. Că la botez s-a smucit din mîinile preotului, cînd să-l cufunde a treia oară. Dar apa din cristelniță era rece și orice răbdare cunoaște o limită. Că n-a știut să răspundă întrebărilor dascălului și în cele din urmă a fugit de la școală. Întrebările erau însă derutante și stupide („Cîți domni a avut țara românească?“, „Cîte feluri de numere complexe avem?“, „Cîte rîuri are Europa?“). Că, băiat

de prăvălie fiind, a reacționat în contratimp la pedepsele jupînului : „din pricina firii lui pe dos, i s-a părut lui Cănuță două palme mult mai dureroase decît bătaia de deunăzi“. Dar bătaia fusese — măcar în parte — meritată (îi făcuse stăpînului o pagubă bunișoară), pe cînd singurul temei al celor două palme era faptul de a se fi conformat unor recente instrucțiuni. Pe Cănuță așadar nu-l revoltă violența în sine, ci patenta ei asociere cu arbitrarul.

Autorul intercalează aici o explicație de ordin psihologic : „Istoria lui se poate asemana cu istoria unui pahar care rabdă să-l umpli cu litra și pentru o picătură se supără și dă pe-afară. Și lumea vede măcar ce se petrece cu paharul ; dar lumea putea-nțelege ce se petrecea în sufletul lui Cănuță ? Paharul stă de față ; sufletul lui Cănuță sta ascuns și pesemne era prea mic, prea strîmt — dedea repede pe dinafară.“ Explicația nu ni se pare prea fericită, întrucît poate insinua ideea, pînă aici infirmată de atîtea ori și în dezacord cu sensul profund al nuvelei, că eroul ar fi realmente sucit. Întorcîndu-ne la ultimul exemplu, palmele primite de la jupîn nu reprezintă de fapt picătura care face să se reverse paharul, ci pur și simplu o nedreptate insuportabilă prin ea însăși. Sedus însă de amintita teorie, Caragiale concepe episoadele următoare ca niște directe ilustrări ale ei. Îl vedem deci pe Cănuță căsătorit, îndurînd cu resemnare infidelitățile femeii, dar ieșindu-și din sărute și pornind divorț pentru că-i arsesse crapul cumpărat la Blagoviștenii. Tot astfel refuză să-și ierte nevasta cînd i se spune despre ea că stă să se prăpădească de boală și de mizerie ; în schimb, i se moaie inima întîlnind-o mai apoi în ziua cînd urma să-și scoată o măsea. Chiar în aceste împrejurări, mecanismul afectiv e mai puțin paradoxal decît s-ar crede la prima vedere. Cănuță nu-și iartă soția cînd află numai de suferința ei (poate nici încrezîndu-se prea mult în relatarea întretăiată de lamentări a soacrei), ci abia

atunci cînd dobîndește imaginea concretă a suferinței, fie doar într-o ipostază minoră.

Moartea lui Cănuță, mai bine spus accidentul care conduce la îngroparea lui prematură, pare din nou o reacție disproporționată : „Într-o zi, dintr-un nimic, iarăși pentru un moft — ceruse împrumut o mică sumă unui prietin pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mult mai mult, și acesta îl refuzase — s-a iritat așa de grozav din ceartă încît i-a venit un fel de-necăciune...” Totul depinde însă de sistemul etic la care raportăm faptele. Așa-zisul „moft” desemnează aici ingratitudea umană într-o manifestare imprevizibilă, aptă prin acest caracter al ei să producă o revelație zguduitoare. Cănuță seamănă parțial cu Alceste și ar putea spune împreună cu el :

J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond
Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font ;
Je ne trouve partout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie ;
Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le genre humain.

Substanța nuvelei fiind pătrunsă de gravitate, umorul ei apare ca un atribut al demonstrației, rezultat dintr-o anumită acumulare a episoadelor, din succesiunea lor ostentativ didactică, din accentele de mirare simulată care se adaugă fiecăruia dintre ele. De o specială factură comică este însăși inalterabila consecvență a caracterului, care se afirmă egal cu sine în cele mai deosebite situații — inclusiv la parastasul de șapte ani, prin poziția nefirească a oaselor în coșciug. În acord cu rezonanțele mai adînci ale narațiunii, luciditatea extremă a dezvoltării ei nu izgonește totuși clipa de înduioșare. Cea de-a treisprezecea aniversare îl află pe Cănuță în cocioaba bunicii, proaspăt fugit de la stăpîn : „Și și-a adus aminte baba că adineaori, acu, a împlinit copilul copilului ei d-abia atîta, și că e destul de mîhnit el și de bătut la ziua lui, cînd alți copii

cine știe ce bunătați și ce mîngîieri au la ziua lor ; ce să-l mai mustre și ea ?... și tot uitîndu-se la el cum plîngea ca un prost, sezînd pe marginea lăzii, cu legătura-ntr-o mîină, și se ștergea cu căciula la ochi, a-nceput și baba să plîngă ca o proastă...”

În nuvela *Două loturi*, aflată de asemeni la limita dintre comic și tragic, subminarea dramei prin amănunte caricaturale își asociază, la un moment dat, gestul tipic caragialesc al ridicării punților dintre cele două domenii. Prin studiul circumstanțelor unui caz de alienație, bucata se așază alături de *O făclie de Paște și În vreme de război*. Ceea ce pentru Leiba Zibal reprezenta frica de moarte, iar pentru hangiul Stavrache preocuparea obsesivă de a păstra o avere străină, e pentru Lefter Popescu lovitura aplicată de un destin batjocoritor. „Lui Caragiale — consemnează Paul Zarifopol — îi plăcea să imagineze cazuri unde hazardul seamănă a voință răutăcioasă, cînd fatalitatea capătă fizionomie perfidă...”¹ O atare fizionomie se deslușește cel mai bine în spatele întîmplării din *Două loturi*, veritabilă farsă menită a trezi într-un suflet sceptic încrederea în noroc, pentru a-l strivi apoi prin dezvelirea înșelăciunii. Încărcătura comică a lui Lefter Popescu, în ceea ce are mai profund semnificativ, decurge din pretenția personajului de a evita cu înțelepciune orice iluzie nesănătoasă, în clipa cînd o divinitate malignă l-a și transformat în jucăria ei : „Cînd a cumpărat biletele, d. Lefter a rîs pesimist : — Ți-ai găsit ! eu și noroc ! Dar d. căpitan Pandele, mai optimist : — De unde știi dumneata norocul meu ? Ș-a pus pe d. Lefter să-i însemneze în carnet numerele biletelor” ; prin transcrierea eronată a acestora se creează instantaneu temeiul confuziei fatale. Vina lui Lefter Popescu este de a nu fi un sceptic integral și incoruptibil, ci unul înclinat către autodezavuare. El știe că n-are noroc, dar nu se resemnează dinaintea acestei concluzii, fiind stăpînit în taină de nădejdea in-

¹ I. L. Caragiale, *Opere*, I, *Introducere*, p. XXXVI.

firmării ei. De aici și încercarea de a mistifica destinul jucând la loterie cu bani de împrumut. Îndrăzneală funestă, pe care destinul o pedepsește după legea talionului, răspunzând adică mistificării prin mistificare.

Pendulările lui Lefter între scepticism și atitudinea contrară au o vădită determinare socială. O existență veșnic strîmtoară („Era seară ; omul ședea la masă cu consoarta sa în sălița de intrare, vorbind în tică despre cum se scumpește viața din zi în zi“), constrîngerile inerente situației de umil impiegat („Hait ! iar ne cheamă deseară la serviciu extraordinar turbatul — turbatul e șeful — să ne canonească pînă la miezul nopții, ca să se recomande ministrului că e grozav !“) explică îndeajuns pesimismul personajului, ca și secreta lui aspirație spre miracol. Din momentul producerii falsului prodigiu, Lefter se azvîrle cu frenezie în brațele iluziei, la a cărei consolidare un paradoxal aport revine însuși scepticismului său. Pentru că maliția destinului concentrează aparențele ostile într-o direcție laterală, mascînd astfel adevărata capcană. Dacă biletele nu se rătăceau („Hahaha ! să știi, nene Turturene, că le găsim tocmai a doua zi după termen... Îmi cunosc eu norocul !... Hahaha !“), confuzia s-ar fi putut limpezi imediat, iar șocul final nu mai avea loc. Așa cum însă s-au orînduit lucrurile, Lefter e făcut să-și cheltuiască toată energia fizică și morală pentru regăsirea unor petece de hîrtie.

Supuse unor tensiuni puternice și contradictorii, mecanismele psihice intră în derivă. Curiozitatea deviază către aspecte de ordin secundar („Unde sunt farfuriile ?... Voi să văz farfuriile ! Adu farfuriile ! poruncește strașnic d. Lefter“), izbucnirilor de furie elementară („Să-mi scoți biletele ! scrișnește d. Lefter ; să-mi scoți biletele, hoțo ! că te omor, mă-nțelegi ? te omor !“) le urmează căutarea tardivă a unui limbaj de blîndă persuasiune — „un discurs bine simțit pentru a convinge pe chivuțe că niște femei muncitoare pot cîștiga o avere într-un chip onorabil, fără să caute a ruina pe un om, de la

casa căruia au câştigat totdeauna o bucatăică de pâine..." Din toate acestea se desprinde pierderea progresivă a echilibrului lăuntric, abolirea ordinii fireşti a reacţiilor. Semnele anticipative ale alienaţiei se lasă observate şi în chipul cum Lefter părăseşte secţia de poliţie „în fuga mare ca un nebun“, ca să-şi petreacă noaptea rătăcind prin mahalale, umbră mînată de o voinţă neînţeleasă. Un diagnostic just este acela fixat de comisar : „De mare belea mi se pare că m-ai dat, nene Popescule, cu ipohondriile dumitale !“ Lefter e într-adevăr un ipohondru, de un gen aparte însă, pentru că obsesiile lui nu mimează doar maladia, ci îi pregătesc instalarea efectivă. Ideea de a fi victima unei conspiraţii generale defineşte esenţa procesului morbid. Această convingere îi smulge personajului „un torent de invective la adresa autorităţii, care e compusă din pungaşi, din zbiri complici cu briganzii“, pentru ca — rupînd ultimele bariere ale logicii — tot ea să acorde revelaţiei finale sensul unei definitive confirmări : „Viceversa ! Nu se poate, domnule ! peste poate ! Viceversa ! Asta-i şarlatanie, mă-nţelegi ! Vă învăţ eu minte pe dv. să umblaţi d-acu-ncolo cu înfamii, şi să vă bateţi joc de oameni, fiindcă este o exploatare şi nu vă mai saturaţi ca vampirii, pierzînd toată sudoarea fiecăre om onest“ etc., etc.

Cu o asemenea ordonanţă a caracterului şi soartei eroului, o preocupare constantă a nuvelei devine aceea de a-şi păstra echilibrul specific, împiedicînd prevalarea tragismului subiacent. Între mijloacele care concurează la atingerea acestui ţel, detaşarea ironică a expunerii şi vădita insistenţă asupra unor detalii hilare definesc elocvent atitudinea autorului, fuga lui de sentimentalism. Proceselor intime ale lui Lefter li se contestă orice substanţă, însăşi mişcarea lui exterioară evocînd în cîteva ocazii gesticulaţia sumară a unei marionete, care „se uită cruciş fioros şi scrişneşte din dinţi“ sau se bate cu palmele peste ochi şi cu pumnii în cap, tropăind din picioare. Aceloraşi scopuri le răspunde, în structura cîtorva episoade, pre-

zența unor puternice accente grotești. Se poate aminti aici pătrunzătoarea aromă culinară ce-l întâmpină pe Lefter la prima lui vizită în bordeiul chivușelor („În sălița luminată de pălpăiala a câțiva tăciuni de pe vatră, miroase strașnic a carne cu prune“), apoi scena de pură bufonerie a răzbunării țigăncilor năpăstuite : „Și pînă să n-apuce d. Popescu să salute măcar, se pomenește flească drept în ochi, o strachină cu prune sleite. [...] Și după ce i-au luat văzul, trage-i, pumni, palme, și pe urmă care cu ce apucă, baba cu o cratiță, fata cu o scurtătură de lemn și femeia cu un tîrn, și dă-l tava pînă noroi : — Na belete ! na belete ! ! na belete ! ! ! “

Menținut cu atît precauție, echilibrul despre care vorbeam mai sus riscă să se piardă în finalul nuvelei, acolo unde calitatea de victimă a lui Lefter se proiectează asupra viitorului, eliberîndu-se implicit de circumstanțele ridicole care o însoțiseră pînă atunci. Dar Caragiale refuză să-și urmeze eroul dincolo de zona pe care am numit-o a interferențelor. El apelează în acest punct la un ingenios subterfugiu ; un pseudo-epilog parodic, redactat în maniera autorilor „care se respectă și sunt foarte respectați“, transformă existența ulterioară a personajului în obiectul unei compasiuni absolut convenționale : „într-un timp, colo departe, în haosul zgomotos al Bucureștilor, trecătorii puteau vedea un moșneag micuț, intrat la apă și scofîlcit, plimbîndu-se liniștit, cu acea liniște a mării, care, potolită în sfîrșit, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năpraznic uragan“. În vecinătatea acestor clișee compoziționale și stilistice, subtextul grav al povestirii suportă o ultimă deriziune. Spiritului clasic al lui Caragiale, trecerea de la comic la tragic i se părea, literar vorbind, comică. Falsul epilog e o demonstrație revelatoare.

Principalele trăsături comune ale nuvelilor discutate pînă aici sînt situarea investigației caracterologice la limita dintre două registre afective și hotărîrea de a păstra supremația comicului în cadrul unor combinații de o certă mobilitate. Un

alt compartiment rezultînd din gruparea bucăţilor după afinităţile lor interioare aşază laolaltă *Hanul lui Mînjoală*, *Kir Ianulea* şi *Calul dracului*. Umorul acestor nuvele, toate trei dotate cu însuşirile capodoperei, se aplică de asemeni unei zone de tranziţie, aceea în care realul şi fantasticul îşi încalcă reciproc domeniile, rememorînd parcă o unitate primordială. Incertitudinile, substituirile şi confuziile care definesc specificul regiunii abordate constituie pentru Caragiale izvoarele unui zîmbet cu nuanţe multiple, aci avizat, superior şi complice, aci simulînd candoarea şi perplexitatea.

Prima încercare în direcţia valorificării acestor filoane, poate şi cea mai interesantă sub aspectul procedeeleor la care recurge, ne face cunoscute rezultatele ei în cuprinsul nuvelei *La hanul lui Mînjoală*. Excelenţa naraţiunii vine din respectarea simultană a două logici principial incompatibile, logica realului şi aceea a magiei, în aşa fel încît nici una din ele să nu poată obţine infirmarea celeilalte. De la bun început, chipul Mînjoalei apare scăldat într-o lumină enigmatică : „Unii o bănuiesc că o fi găsit vreo comoară... alţii, că umblă cu far-mece“. Povestea călcării neizbutite a hanului amestecă în proporţii indiscernabile ideea unor coincidenţe ostile tîlharilor (apoplexia unuia dintre ei, pierderea graiului de către altul, neaşteptata ivire a zapciului însoţit de dorobanţi) cu prezumţia insistentă a maleficiului pedepsitor. Materia propriu-zisă a nuvelei adună într-o ţesătură foarte densă numai întîmplări susceptibile de o dublă interpretare. O observaţie preliminară este că ne aflăm în faţa unei rememorări tîrzii, colorată pe alocuri în tonuri vag nostalgice : „Eram tînăr, curăţel şi obraz-nic, mai mult obraznic decît curăţel“ ; sau : „Multe odăi curate şi odihnite am văzut în viaţa mea, dar ca odaia aceea...“ E un mod de a sublinia indirect aspectul ieşit din comun al faptelor, cărora scurgerea anilor, incapabilă să le estompeze conturul, nu le-a adus totuşi nici o rază de limpezire, ci le-a confirmat mereu ciudăţenia iniţială.

Fluxul memorial e dominat tot timpul de imaginea unor ochi, dăruți din plin cu virtutea ambiguității. Natura exactă a fascinației ce exercită — expresie concentrată a senzualității sau rezultat al unor înzestrări diavolești ? — nu se va putea lămuri niciodată. Din taina aceasta se nasc toate celelalte. În odaia unde e găzduit, tînărul constată surprins absența oricărei icoane. Lămurirea oferită de cocoana Marghioala („Dă-le focului de icoane ! d-abia prălesc cari și păduchi de lemn...“) e pe muchie de cuțit : grijă gospodărească sau sacrilegiu ? „Femeie curată !...“, cugetă admirativ eroul, cuvintele izbutind să exprime, peste voia lui, și o dezmințire plină de ironie. De aici încolo, episoadele echivoce se țin lanț. Primul dintre ele sugerează încă o dată divorțul de cele sfinte al ispititoareii femei : „M-am așezat la masă făcîndu-mi cruce după datină, cînd deodată, un răcnet : călcasem, se vede, cu potcoava cizmiei, pe un cotoi bătrîn, care era sub masă.“ De remarcat, aici ca și în restul narațiunii, atitudinea foarte realistă a tînărului, dispus să-și explice lucrurile în modul cel mai terestru, dar păstrînd totuși relatării sale o deplină fidelitate a detaliilor, dintre care unele sprijină insidios ipoteza contrară.

După o zăbavă mult mai lungă decît aceea pe care o plănuise („În loc de o jumătate de ceas, stătusem la han două ceasuri și jumătate ! Vezi ce e cînd te-ncurci la vorbă ?“), eroul se hotărăște să-și urmeze drumul, în ciuda vremii îndîrjite și a stăruințelor gazdei sale. Plecarea e însoțită de unele gesturi bizare ale femeii. Aceasta sucește căciula oaspetelui privind adînc în fundul ei, apoi i-o înmînează cu o grozav de ciudată sticlire a ochilor, urîndu-i „Umblă sănătos !“ în locul obișnuitului „Drum bun !“. Semnele magiei negre par din nou să iasă la iveală, deși personajul le înregistrează fără fior : „Am zis : hi ! la drum ! și mi-am făcut cruce ; atunci, am auzit bine ușa bufnind și un vaiet de cotoi. Gazda mea știa că nu o mai văz, intrase degrab în căldură și apucase pe cotoi cu ușa, desigur.“ Pe drum, călătorul biciuit de viforul năpraz-

nic e cuprins de junghiuri și fierbințeli, iar căciula îi strânge tâmplele ca o menghină. „Am băut prea mult !“, gîndește omul, credincios felului său de a privi lumea numai pe o latură. Un incident menit să tulbure și mai mult călătoria este întîlnirea unei făpturi stranii care topăie prin întuneric, pricinuind calului o teribilă agitație. Mica vietate („un ied negru foarte drăguț“) fiind luată și adăpostită în desagă, calul pornește într-o goană bezmetică, din care nu se va mai opri decît tîrziu de tot, cu puterile istovite. Zărind luna printr-o fereastră a norilor, călătorul își dă seama că a greșit drumul. Se află, cum îl va lămuri oarecine, la doi pași de hanul lui Mînjoală, a cărui stăpîină îl așteaptă cu luminile aprinse. „Cînd să intru, mă-m-piedic pe prag de ceva moale — iedul... tot ăla ! era iedul gazdei mele ! A intrat și el în odaie și a mers să se culce cumințe sub pat.“ (Am putea întregi : ca unul ce știa că și-a cîștigat odihna, îndeplinind exemplar o misiune dificilă.) Ultimul gest exorcizant al eroului îi este reprimat cu o grabă suspectă : „vrînd să mulțumesc lui Dumnezeu că m-a scăpat cu viață, am dat să ridic dreapta spre frunte. Cocoana mi-a apucat repede mîna și, dîndu-mi-o în jos, m-a luat cu toată puterea în brațe.“

Peripețiile „noptii furtunoase“ se încheie lăsînd în echilibru ipotezele contrare, ca o cumpănă cu talgerele la aceeași înălțime. Înclinarea ei într-o parte sau alta nu o poate determina decît subiectivitatea privitorului. Ceea ce și demonstrează finalul nuvelei, prin confruntarea a două puncte de vedere, unul al eroului întîmplării, celălalt al socrului său. Reabordarea subiectului, după trecerea multor ani, se produce sub impresia unei știri neașteptate : „arsese pînă-n pămînt hanul lui Mînjoală îngropînd pe biata cocoana Marghioala, acu hîrbuită, subt un morman uriaș de jărat. — A băgat-o în sfîrșit la jărat pe matracuca ! a zis socru-meu rîzînd.“ Și de data aceasta se ivește o întrebare : sfîrșitul femeii e rezultatul unui accident sau — așa cum ar reieși din cuvintele bă-

trînului — consecința târzie, dar inevitabilă a învoiелilor ei cu diavolul? Cît privește vechea pățanie, ca adept convins al interpretării magice, „pocovnicul o ținea într-una că în fundul căciulii îmi puses cocoana fermece și că iedul și cotoiul erau totuna...” Înțelegere deviată, pornind din considerarea exterioară a faptelor? Nicidecum. Bătrînul a trăit el însuși întîmplarea, probabil într-o variantă prea puțin deosebită, deci judecă lucrurile în cunoștință de cauză („— Da dumneata de unde știi? — Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrînul; asta-i altă căciulă!“). Nuvela se termină astfel cu o ultimă confirmare a facturii ei specifice, suspendînd definitiv posibilitatea clarificării. E un joc de-a „uite-l, nu e“ cu elementul supranatural, al cărui umor stă în veșnica incertitudine. Grația mereu proaspătă a bucății se sprijină în esență pe un echivoc insolubil.¹

Înrudită într-o privință cu *Hanul lui Mînjoală* ne apare ultima nuvelă a lui Caragiale, *Calul dracului*, care procedează încă o dată la estomparea granițelor dintre fantastic și real. Deosebirea ce trebuie remarcată stă în schimbarea tonalității dominante; umorului țesut din perplexitate i se substituie unul îndatorat mai ales surprizei. Nuvela din 1898 exploata stările de îndoială ce se nasc la porțile domeniului magic, pendularea între două atitudini opuse, una postulînd obiectivitatea supranaturalului, cealaltă atribuindu-l aparențelor falacioase. În *Calul dracului* problema e diferită. Existența supranaturalului nemaiconstituind subiect de controversă, rămîne a se studia modalitatea articulării lui în cotidian, așezată în principiu sub semnul neprevăzutului. Condiția apare cu atît mai limpede cînd se observă că înșiși reprezentanții tărîmului fabulos, întîlnindu-se între ei în peregrinările lor terestre, nu izbutesc de la primul contact să-și lămurească identitatea de

¹ În *La conac* prezența elementului diabolic fiind de la început scutită de îndoieli, interesul bucății rămîne mediocru.

origine. Persistă și pentru dînșii, e drept că mai puțin tenace, dubiul specific perspectivei umane.

Începutul nuvelei include o ușoară sugestie de basm („Era odată...“), repede acoperită de mulțimea amănuntelor realiste. La marginea unui drum umblat, lîngă o fîntînă, o babă șade ghemuită pe niște zdrențe, morfolind în gingii un covrig muiat în apă. Pe trecători îi întîmpină milogindu-se („Faceți-vă milă și pomană...“), celor ce-i dau cîte ceva la zice după cuviință „Bogdaproste, măculiță !“ În zi de tîrg oamenii se arată mai darnici, o fată dîndu-i chiar o bucată de turtă dulce. Totul e cît se poate de firesc, în cea mai firească lume cu putință. Impresia se păstrează și după ivirea băietanului drumeț care, poposind alături de babă, îi spune că vine de departe, că se duce departe, că-i copil lepădat și nu-și cunoaște frații. Bătrîna îl ospătează cu costiță de purcel, colaci, turtă dulce și mere, îmbiindu-l la urmă și cu un clondiraș de rachiu : „Să-n-veți de la mine, mă băiete : să nu bei apă după lucru gras, că ți s-apleacă...“ O vorbă cu tîlc a babei („Ehei ! făt-meu, cînd aș sta să-ți spui cine sunt eu...“) trece fără a-și destăinui substratul. Băiatul mărturisindu-se ostenit, gazda îl adoarme cu un basm, menit prin stereotipia formulelor să întărească și mai mult senzația obișnuitului : „— ...A fost odată ca nicio-dată, că de n-ar fi... — ... nu s-ar povesti... a mormăit băiatul. — Bag sama că pe ăsta-l știi... zice baba. — Știu numa-n-ceputul.“

Prin acumularea prelungită de elemente din sfera banalului, efectului de surpriză i se asigură rezonanța maximă. Sub ochii vigilenți ai bătrînei, somnul băiatului relevă înzestrarea lui cu atribute diavolești. Momentul e caracteristic, prin orientarea inițială a presupunerilor babei, pentru ceea ce Paul Zarifopol va numi comicul „prin excelență ștregăresc“ al nuvelei *Calul dracului*, nuanță pe care francezii ar desemna-o desigur prin termenul „grivois“. Hazul bucății, rezultat și din astfel de accente, este totuși departe de a se reduce la ele.

O subtilă culoare comică dobîndește „politica“ babei, după efectuarea amintitei descoperiri. Edificată asupra veritabilei calități a oaspetelui, ea refuză să și-o dezvăluie pe a sa altfel decît prin aluzii nebuloase : „Hehei, băiete ! nu mă cunoști cine sunt... Eu... d-ăștia mărunței ca d-alde tine...“ Mai apoi, la propunerea lui Prichindel de a fi plimbat în cîrcă, joacă de circumstanță comedia indignării : „Nu ți-e rușine !... coșcogea flăcău zdravăn, în floarea vrîstii tale, să te bucuri tu la o biată șontoroagă de bătrînă ca mine, fără putere... să te ducă-n cîrcă oscioarele mele !... Auzi-auzi !“ Simularea refuzului nu e decît mijlocul feminin clasic de a așîta o dorință împărtășită. Pretențiile diavolului o dată satisfăcute, se constată că nu el e principalul beneficiar. „Bine-i spusese baba că ea știe multe și el mai nimic. Prostul de Prichindel — drac-drac, da n-a-nțeles. Cum a luat-o de gît, baba s-a scuturat de zdrențele și de urîciunea ei și deodată s-a prefăcut într-o femeie tînără și voinică, înaltă și frumoasă ca o zîină, strălucind și ea pe pămînt cum strălucea luna-n cer...“ Izbutind să-l păcălească pe diavol, baba și-a recăpătat pentru cîteva ceasuri adevărata înfățișare, de care un blestem o lipsește în restul timpului. Divulgarea acestei taine imprimă finalului nuvelei un inimitabil timbru ironic. Încheierea călătoriei fantastice coincide cu reconstituirea exactă a cadrului introductiv : baba ghemuită pe cergă, cerșind mila drumeților și morfolind în gingii o bucățică de covrig. Tabloul ce părea investit cu sigiliul autenticității reînvie într-o nouă lumină, care trece dincolo de stratul aparențelor și comentează malițios mistificarea revelată.

În *Kir Ianulea*, alchimia umorului e mai complexă ca orînd. În succesiunea părților ei, narațiunea evidențiază o dispoziție inversă aceleia după care se călăuzise *Calul dracului* : acolo miezul fantastic era prezentat într-o ramă realistă, dincoace „o adevărată nuvelă istorică“ (definiția aparține lui Ibrăileanu) se deschide și se încheie cu episoade de basm.

Umorul nu se limitează însă la alăturarea celor două zone, el adăugându-și o sumă de noi izvoare, dintre care cel mai generos vine din împrejurarea specială a reinterpretării unui motiv clasic. „[...] de cînd lumea — spunea Caragiale, referindu-se expres la această compunere a sa — poveștile sunt ale lumii, însă, firește, felul povestirii lor rămîne oricînd al povestitorului.“ Autorul lui *Kir Ianulea* atrăgea astfel atenția către ceea ce pare să fi constituit principalul obiectiv al întreprinderii sale : o demonstrație de virtuozitate, în cadrul căreia cunoașterea anticipată a subiectului, departe de a restrînge interesul lucrării, devine un factor de subliniere a calităților ei inedite. Caragiale se lăsa condus de spiritul vechilor novelieri, a cărui exactă caracterizare o vom împrumuta de la G. Călinescu : „Nuvela nu e ascultată pentru observația ei, ci pentru modalitatea spunerii. Ea e o arie care poate fi cîntată mai bine sau mai rău.“¹ Nimeni nu va pretinde, pornind de aici, că pentru a-l gusta pe *Kir Ianulea* sîntem obligați să citim în prealabil *Belfagor Arcidiavolo* a lui Niccolo Machiavelli. Este limpede însă că prin lectura paralelă a celor două bucăți umorul scrierii lui Caragiale își poate revela aspecte nebanuite. Însăși nota prin care autorul își indică precursorii (alăturîndu-l lui Machiavelli pe La Fontaine cu al său *Belphegor*) ne apare ca propunerea unei petreceri erudite, al cărei instrument e colaționarea versiunilor. Rezultatele unei asemenea operații se vor dovedi întotdeauna de un interes deosebit.²

Comparată cu *Kir Ianulea*, nuvela lui Machiavelli înfățișează o narație sumară, foarte parcimonioasă în admiterea culorii locale, limitîndu-se în parte la înregistrarea esențializată a motivului folcloric de străveche circulație. Nu este exclus ea tocmai acest schematism, prin respirația nestîngenită pe care

¹ Ion Creangă, E.P.L., 1964, p. 298.

² O minuțioasă cercetare comparativă, atrăgînd în discuție și alte opere înrudite, a fost întreprinsă de Tatiana Slama-Cazacu (*Motivul „diavolului înșurat“, Limbă — literatură, IV, 1960*).

o concede invenției, să fi lucrat asupra lui Caragiale ca un agent stimulator al dispozițiilor creatoare. Mecanismul psihologic nu e străin de plăcerea inocentă a mahalagiului care, în ocazia transmiterii unor știri, le adaugă cu necesitate aportul fanteziei proprii : „Pînă seara, toți ai casei ; pînă-n două zile mahalaua întreagă ; pînă-ntr-o săptămînă, tot tîrgul... toată lumea a știut istoria lui kir Ianulea mai bine chiar decît el ; corabia arsese de trei ori ; chihlibarul prăpădit făcea douăzeci de mii de lire“, și așa mai departe. La fel procedează și Caragiale, hotărît să dovedească prin profuziunea elementelor personale că știe povestea lui Machiavelli „mai bine chiar decît el“. Întregi episoade noi, cum ar fi cele implicate în autobiografia de circumstanță a lui kir Ianulea, apoi întîlnirea dintre isteșul Negoită și Acrivița cea nemîngîiată în văduvia ei, în fine drumul de întoarcere al lui Negoită în tovărășia recunoscătorului căpitan Manoli, vin să illustreze o libertate suverană în dezvoltarea subiectului adoptat. Inițiativele inovatoare vizează consecvent amplificarea resurselor umoristice ale narrației. Este locul a sublinia că nuvela lui Machiavelli, în afara ideii pe care o demonstrează (femeia e mai rea decît dracul), nu are în sine nimic umoristic. Caracterul cel mai propriu al interpretării caragialești îl fixează, dimpotrivă, continuitatea susținută a atmosferei comice, la a cărei închegare sînt chemate să participe toate elementele viziunii și expresiei.

Nuvela lui Caragiale reprezintă, într-o accepție specială și superioară a termenului, o parodie a modelului ei. Impresia se creează încă de la prima pagină, unde solemnului Pluton, stăpînitor pătruns de gravitatea răspunderilor sale, i se substituie prin Dardarot o figură direct opusă, de o libertate plebeiană în atitudine și exprimare, cultivînd violențele de limbaj nu din pornirea spiritului autoritar, ci din aceea a jovialității pure : „unul să nu fie lipsă, că-i scurtează coada și-i lungește urechile !“ ; „Afurisișilor ! care dintre voi nu e zevzec, să-i treacă pe sub nas toate și el să nu bage nimic la

cap..." ; „Vino-ncoace, proclate ! Te dai coadei, ai ?" etc. Înlocuirea lui Belfagor, „dracul cel mare, care mai demult, înainte de a fi căzut din cer, arhanghel fusese", prin Aghiută, mezinul ghiduș al iadului, răspunde aceluiași intenții parodice. În imaginea propusă de Caragiale, infernul își pierde prestigiul terifiant, spre a-și situa reprezentanții la treapta unei umanități bufone.

Mutarea acțiunii în spațiul terestru înscrie noi remanieri substanțiale. Cea mai importantă dintre ele este trecerea caracterelor de la stadiul de virtualitate în care le oprise nvela lui Machiavelli la acela al concretizării lor pitorești și al manifestărilor deplin revelatoare. Procesul se realizează între altele printr-o desăvârșită separare de planuri, în virtutea căreia kir Ianulea e absolvit de orice reminiscență a originii infernale. La Machiavelli, umanizarea se înfăptuise numai pe jumătate, ca urmare Roderigo di Castiglia putea să compare trufia soției sale cu aceea a lui Lucifer și era stăpînit în tribulațiile lui de teama legilor de fier ale iadului. Eliberat de această dualitate, personajul caragialesc cîștigă o integrare perfectă în circumstanțele vieții reale, în funcție de ele acumulîndu-se datele portretului său moral. Kir Ianulea este, mai întîi de toate, omul sătul de valurile lumii, hotărît să se așeze într-un loc tihnit spre a se bucura în liniște de rodul ostenețelor. Recunoaștem aici una din cauzele care au determinat stabilirea lui Caragiale la Berlin. Parțiala identificare a autorului cu eroul — pentru cititorii avizați, efect umoristic dintre cele mai fine — se accentuează printr-un transfer de substanță biografică : „știu destule limbi străine — încai despre a rumânească pot zice, fără să mă laud, că o știu cu temei ; măcar că de viță sunt arvanit și nu prea am învățat buche, dar, drept să-ți spun, la asta nu mă dau pe nici un rumân, fie cît de pri-copsit cărturar." Un pasaj ca acesta oferă o excelentă confirmare unei observații a lui Anatole France : toată imaginația noastră este făcută din amintiri.

Caracterizarea lui kir Ianulea ca „om deștept și blînd, cu multă știință despre ale lumii, cu purtări alese și, mai vîrtos, cu dare de mîină ; levent și galantom, pătruns de filotimie și de hristoitie — într-un cuvînt, adevărat om de omenie“, conține un puternic accent clasicist, evocînd fără dubiu idealul de „honnête homme“, în alcătuirea căruia intră cuviința, sociabilitatea, ponderea și bunul simț. Sublinierea acestor trăsături țintește obținerea unor efecte de contrast, pe măsură ce formula originară va suporta alterări, omul fiind „scos din fire“ în sensul cel mai exact al expresiei, obligat adică să abdice de la comportarea lui normală. Procesul este determinat de încovoierea progresivă sub jugul unei femei capricioase și tiranice : „Cînd îl împingea, el îi cădea-n genunchi : «Dragă Acrivițo, iartă-mă !» și da să-i sărute mîinile ; dar ea : — Uf ! Ianuleo, scoală-te ! nu mai mă plictisi ! — Nu mă scol pînă nu mă ierți ! — Atuncea, stăi așa pînă poimîine, dacă poț-tești !“ Prin depozedarea lui de moderația și demnitatea ce-i fuseseră proprii, personajul este pregătit pentru o nouă manifestare străină echilibrului său inițial. Refuzîndu-și calea descărcărilor oportune, resentimentele adunate de-a lungul vremii explodează într-o ocazie unică, cu intensitate elementară : „Ascultă-mă, Acrivițo ! nu-ți dau voie, mă-nțelegi, să mai zici o vorbă măcar despre o femeie care — poți spune dumneata toate murdăriile ce-ți trec prin gîndul dumitale ! — este mai cumsecade ca dumneata ; că dumneata ești, mă-nțelegi, mai îndrăcită decît talpa iadului, și oricît de blajin să fie omul, îl scoți din toate răbdările ! Să taci din gură, scorpie nebună, că pui de te leagă și te trimit la balamuc, mă-nțelegi !“ Comică prin deplasările pe care le implică în structura morală a eroului, dezlănțuirea de furie marchează un moment îndelung scontat, ale cărui premise pot fi descoperite încă în partea de început a nuvelei. Dardarot îl avertizase pe Aghiută că, în răstimpul celor zece ani ai existenței sale terestre, avea să fie supus „la toate necazurile, slăbiciunile și ticăloșiile pă-

mîntenilor... la neştiinţă, la sărăcie, robie, prostie şi la mînie chiar¹. Servitutea citată în urma celorlalte şi întărită prin adverb sugera direcţia principală a viitoarei conversiuni comence. Deosebit de fecundă în planul creaţiei, ideea de a-l trece pe kir Ianulea de la mansuetudinea primordială la starea furiosului *in extremis* îi aparţine numai lui Caragiale.

În imaginea personajului feminin, indicaţiile prototipului fixau ca note esenţiale trufia, despotismul, grosolănia, înclinarea spre risipă. Noua interpretare aduce şi aici substituirea viziunii statice printr-una evolutivă, care acordă anumitor trăsături posibilitatea de a se defini în opoziţie cu altele sau de a dobîndi înfăţişarea surprizei : „Cum a adus-o kir Ianulea în casă cu lăutari, parc-a întors-o pe dos. Pîna la sfîrşitul cununiei, duminică seara, era blîndă şi supusă ca o mieluşea ; dar, luni dimineaţa, s-a ridicat din pat ca o leoaică...” Unor porniri de felul asprimii, al geloziei (mai întîi simulate, pe urmă autentice), al înfumurării şi clevetirii, Acriviţa le adaugă de la o vreme arta de a se preface în chip profitabil. Hotărîtă să se despartă de Ianulea, ea începe „să-l mîngîie şi să-l mîgălisească”, determinîndu-l să-i înzestreze surorile şi să le facă fraţilor ei „rost de un capitălaş”. Caragiale ne rezervă o satisfacţie de care cititorii lui Machiavelli rămăseseră străini, aceea de a o revedea pe „scorpia nebună” în ipostaza femeii părăsite, purtînd straiul cernit al văduviei prezumtive : „Cocoana a-nceput să plîngă şi să-l întrebe [pe Negoită] dacă ştie el ceva despre ce s-o fi făcut omul ei, că ea nu mai poate — se frige, o să moară de dorul lui”.

Din toate elementele care întregesc portretul Acriviţei, darul lui de a se fixa în memorie pare legat îndeosebi de un amănunt fizionomic : „numai atîta cusur avea şi ea, că se

¹ Varianta din *Viaţa românească*, 1909, nr. 11 („la neştiinţă, la mînie, prostie, sărăcie şi la robie chiar”) subliniază prin perfecţiunea ei caracterul de expresă limpezire al formei adoptate la retipărirea în volum. (Cf. I. L. Caragiale, *Opere*, II, *Note şi variante*, p. 432.)

uita, uneori, nu todeuna, cruciş“. Strabismul acesta intermitent îşi descoperă întreaga savoare printr-o pluralitate de sensuri adiacente. El semnalează mai întâi orbirea îndrăgostitului („dar tocmai asta îi plăcea lui cu deosebire“), pentru care — precum observase Lucreţiu, într-un context imitat mai târziu de Molière — femeia saşie seamănă cu Pallas : „C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême / Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime.“ Mai departe, aceeaşi asimetrie a privirilor denunţă efortul simulaţiunii : „El zice : — Mă iubeşti, dragă Acriviţo ? Dar ea, uitându-se la el cruciş : — Mai mă-ntrebi, Ianulică, *fos-mu* ?“ În sfârşit, un mod identic de exteriorizare împrumută surpriza de a regăsi în gura unui străin cuvintele vechilor dezmierdări conjugale : „Să-i zici pătimaşei numai atîta [o învaţă Negoită], parc-ai fi în-tîlnind pe omul dumitale : «Aici mi-ai fost ascuns, Ianulică ?... şi eu te căutam ca o neună... *fos-mu ! parighoria tu kosmu !*“ — De unde ştii dumneata vorbele astea ? a-ntrebat cocoana privindu-l cruciş.“ Prin această ultimă apariţie chipul Acriviţei se asociază definitiv cu particularitatea menţionată, încît orice tentativă de a-l evoca fără concursul ei va rămîne infructuoasă.

Pentru figura lui Negoită, omologul lui Gianmatteo del Brida, compunerea s-a restrîns la elementele tradiţionale, căroră — în afara detaliilor izvodite pretutindeni de verva narativă — nu li se adaugă nimic inedit. De un interes superior se arată două personaje episodice, născute pe de-a-ntregul din fantezia lui Caragiale. Prin introducerea kerei Marghioala, comedia caracterelor cîştigă o scenă delicioasă. Pentru a răspunde curiozităţilor stîrnite de proaspăta lui instalare în Bucureşti, kir Ianulea imaginează un procedeu ingenios, mai simplu şi mai economic decît *Reţeta* lui C. Negruzzi. În loc să-i adune laolaltă pe toţi notabilii mahalalei, el îşi va depăna istoria ticluită în faţa unui ascultător unic, ales însă cu perfectă intuiţie în persoana bătrînei jupînese, a cărei limbuţie natu-

rală va fi stimulată prin îndemnuri la discreție („să nu care cumva să aflu că ai spus la vreun vecin, ori altcuiva [...] te cotonogesc ; îți rup ciubucul ăsta pe șale și te dau ș-afară din pâine cu ocară !...“). Răspunsul kerei Marghioala e magistral : „— Vai de mine ! a zis bătrîna ; s-ar putea ?... N-am obiceiul !... În viața mea n-am mîncat labe de pui !... Hei ! kir Ianuleo, eu am slujit la case mari boierești... Cîte am văzut ș-am auzit eu !... n-am vreme acuma să ți le povestesc !... dar, lasă...“ Protestînd împotriva suspiciunii, jupîneasa evocă vechile ei slujbe de încredere, iar deținerea acestora se cere documentată prin revelarea unor secrete domestice. Paradox plin de adevăr psihologic, pe care numai Caragiale îl putea descoperi.

În partea finală a nuvelei, încă o apariție fugară atestă plăcerea autorului de a schița marginal mici caricaturi. Căpitan Manoli Ghaiduri, tatăl fiicei lui vodă (ciudățenia formulei ne scutește de insistențe), este — cum se și cuvenea — un tip al virilității triumfătoare : „Mai rar așa palicar ! Înalt, spătos și mustăcios — o mîndrețe de arnăut ! și muiat numa-n fireturi de sus pînă jos — să fie de fală pentru orce curte domnească !“ Pe acest ins, a cărui înfățișare sugerează întrepiditatea lui Ares, Caragiale se amuză să ni-l arate plîngînd mereu. De prima oară îl vedem „cu mustățile lui frumoase înecate în lacrimi“, îndurerat nespus de suferința domniței. Mai târziu, cînd îl însoțește pe Negoită în călătoria lui de întoarcere, „după cină, la care, osteniți cum erau de drum, se cam trecuseră din pahare, căpitanul, cît era de mare palicar, înecîndu-l deodată așa un parapon, s-a lăsat să-l podidească plînsul ca pe o femeie“, de astă dată lacrimi de mulțumire și recunoștință. Asemenea descărcări afective, explicabile la un om stînjenit în manifestarea sentimentelor paterne, apar nu mai puțin hilare în raport cu ținuta exterioară a personajului.

La originalitatea nuvelei lui Caragiale contribuie firește și situarea motivului sub noi coordonate de spațiu și timp, bo-

găția și autenticitatea coloritului istoric. Privit însă din unghiul valențelor umoristice, efortul scriitorului ne apare îndreptat nu numai spre obținerea unui tablou de epocă, ci și spre surprinderea în cadrul acestuia a elementelor înzestrate cu perspectiva continuității. Intenția se traduce în fixarea reperelor topografice, toate identificabile chiar în zilele noastre (hanul lui Manuc, mahalaua Negustorilor, câmpul Filaretului, Cușitul de Argint, Colentina, Bărăție, Sfinți, Caimata, biserica armenească), și mai ales în alegerea unui anumit mediu social, acela în care trecutul adăpostise pe strămoșii multor eroi caragialești; „coana Acrivița, familia ei, traiul și certurile cu Ianulea formează o bucată de pură mahala, poate prea puțin deosebită de orice altă bucată de mahala din Caragiale.“¹ Într-adevăr, strigătelor Acriviței („Săriiți ! săriiți, oameni buni ! că mă omoară păgînul, arvanitul !...“) ecoul le răspunde peste veac „Mitocane, pastramagiule ! la polițiune ! vardist ! nene Dumitrache !...“, după cum declarația fetei lui Hagi Cănuță — „Eu voi să trăiesc, d-aia m-am măritat ; aminteri mă duceam la călugărie !...“ — își găsește replica în cuvintele lui Țircădău : „încăi dacă m-ai lăsat pe mine, să te duci la mănăstire, că așa te laudai la trebunar !...“. În confruntarea decorului efemer cu datele unei psihologii ce s-a dovedit mai durabilă, dialectica umorului își descoperă un nou și însemnat fundament. Puteri de îngemănare cu rîsul vădește aici emoția arheologului, cînd lespedea smulsă vechilor pulberi arată la lumină un profil contemporan.

¹ Paul Zarifopol, *loc. cit.*, p. XLIII.

CITEVA ÎNSUMĂRI

Încercarea de a fixa într-o formulă sintetică esența viziunii caragialiene asupra omului revine invariabil, în exegezele cele mai pătrunzătoare, la invocarea clasicismului ca gen proxim și a realismului ca diferență specifică. Un nou examen al operei validează opinia amintită, aducându-i în sprijin o serie de considerații privind felul lui Caragiale de a concepe situația tipurilor în spațiu și în timp, gradul lor de stabilitate și pregnanță în funcție de aceste determinări, aspectele mai generale ale dotării afective și etice, în sfârșit — într-o ordine derivată a ideilor — atitudinea autorului față de propriile creațiuni, tonalitatea distinctă a râsului caragialesc.

Întreaga operă comică a lui Caragiale argumentează, cu diferențe neglijabile de la un compartiment la altul, concepția sa fixistă asupra caracterelor. O definiție mai atentă a acesteia va observa că evoluția, admisibilă numai retrospectiv, ca un proces finit de cristalizare a caracterului, exclude în ge-

nere ipoteza unor mutații ulterioare. Raportînd conformația morală a personajelor la graficul mișcării lor pe scara pozițiilor sociale, se constată că figurile reliefate cel mai puternic au fost surprinse în epoca unei concrețiuni definitive între situație și caracter. Pe Jupîn Dumitrache, cum sublinia G. Călinescu, „nu ni-l putem închipui speculant. Starea lui e fixă, precum e și aceea a lui Pristanda, care nu poate prin definiție ieși din condiția remunerației fixe fără a se altera structural”¹. Cineva ar zice că autorul era de altă părere, deoarece l-a imaginat pe Titircă, după 25 de ani, în ipostaza de senator guvernamental, mare agricultor, mare proprietar, capitalist puternic, petrolist. Dar neizbînda proiectului berlinez vorbește de la sine despre șubrezenia fundamentelor sale, accentuată flagrant de ascensiunea concomitentă a tuturor personajelor: Chirac Sotirescu ajungea deputat guvernamental, Spiridon Ionescu — deputat, doctor în drept din Liège, sportsman cu automobil și cai de curse, Nae Ipingescu — prefect de județ, toți trei — mari proprietari urbani, capitaliști puternici, petroliști etc. Schematică și neconvingătoare prin ea însăși, strămutarea în Eldorado a unor oameni căroro *Noaptea furtunoasă* le fixase limitele mediocrității satisfăcute, lipsindu-i de fibra marilor arivismes, reprezintă o demonstrație *per contrarium* a principiului solidarității indestructibile dintre caracter și condiția socială. O dovadă în același sens este profilul mai puțin expresiv al personajelor pe care vîrsta sau îndeletnicirea le situează în etape de tranziție. Comparați cu Titircă sau Zaharia Trahanache, cu Ipingescu ori Pristanda, Chiriac și Tîpătescu au chipuri evanescente. O consecință vădită în asemenea cazuri este sărăcia efectelor comice, legate — în măsura în care totuși se produc — mai mult de conjunctură decît de esență. În unele ocazii, viziunea clasicistă se manifestă prin punerea în paranteză a specificului de vîrstă: „Spiridon din

¹ *Domina bona*, loc. cit., p. 33.

O noapte furtunoasă are numai aparența teribilității, el e un om matur de dimensiuni mici¹.

Schițe ca *Tempora...* sau *Greu, de azi pe mâine...*, aparente abateri de la legea imuabilității caracterelor, nu fac decât să o confirme pe o cale indirectă. De la bravul tribun care conduce, mai mulți ani de-a rîndul, „generoasa tinerime universitară“ în manifestațiile ei antiguvernamentale pînă la stadiul „nerușinatului inspector polițist, canaliei ordinare, mișelului fără rușine, sălbaticului zbîr și călău antropofag“, Coriolan Drăgănescu nu înregistrează o evoluție, ci străbate o ierarhie. În contrazicere exterioară, atitudinile celor două faze păstrează subteran o strînsă continuitate, echivalentă în ultimă analiză cu nervul comic al bucății. Se pot aminti de asemeni, pe un plan al generalizărilor largi, etapele parcurse de ideologia moftangiului: „Din clasele primare pînă la bacalaureat — anarhist. De la bacalaureat pînă la primul examen de universitate — socialist. De la primul examen pînă la licență — progresist. De la licență pînă la slujbă — liberal. De la slujbă pînă la pensie — conservator.“ Sub diversitatea formelor de manifestare, esența moftangiului rămîne neschimbată.

Formulele constante, pe care unii critici le-au învinuit de schematism, fără a le putea tăgădui forța de întipărire, reprezintă în fond o altă expresie a ideii de fixitate a caracterului, cum rezultă îndeosebi din modul specific caragialesc de a utiliza acest vechi procedeu. La Plaut sau la Molière, oricît de eficientă sub aspect caracterologic, formula se naște și dispare în cadrul unei singure scene („Sine dote?“, „Qu'allait-il faire dans cette galère?“, „Le pauvre homme!“ etc.). Labiche extinde viața formulelor la dimensiunile unor piese întregi („Mon gendre, tout est rompu!“, „Embrassons-nous, Folle-ville!“), dar dependența lor strictă de împrejurările intrigii

¹ *Domina bona*, loc. cit., p. 28.

le anulează orice semnificație mai durabilă. Formulele caragialești posedă cel mai adesea o altă respirație ; „onoarea mea de familist“, „rezon“, „ca dumneata, bobocule, mai rar cineva“, „ai puținică răbdare“, „curat“, „familia mea de la patuzsopt“ nu sînt expresii de o oră sau de o zi, ci însoțitoare ale personajelor pe o durată indefinită a existenței și garanții implicite ale consecvenței lor structurale. Concluzii similare rezultă din chipul soluționării conflictelor, într-un spirit total refractar conversiunilor intempestive și facile la care comediile înaintașilor, autorizați și de modele străine, apelaseră atît de frecvent. Departe de a altera profilul moral al personajului, finalul compunerilor caragialești îl supune unei ultime verificări și potențări, proiectîndu-l cu vigoare într-un viitor scutit de surprize. Pe această concepție a stabilității caracterelor, lipsite principial de flexibilitate, se sprijină modalitatea esențială a definirii lor în acțiune, prin imaginarea situațiilor capabile de a le expune unor tensiuni revelatoare. Orgoliosului Jupîn Dumitrache i se creează o stare de alarmă pe linia maximei susceptibilități, teoreticianului Leonida o împrejurare ce desfide puterea lui de explicație, placidului Trahanache mai multe prilejuri de indignare, zelosului Cetățean turmentat un șir de obstacole pe drumul său către datorie. O dată cu atingerea țelului artistic prin determinarea adecvată a substanței, personajele sînt restituite echilibrului primordial. Potrivit experienței lui Caragiale, cea mai bună metodă a reliefării caracterului este aceea de a-l contraria.

Aderențele lui Caragiale la clasicism — desigur, într-o înțelegere lărgită a noțiunii — trebuie consemnate și sub alte aspecte, între care nu cele din urmă ni se înfățișează marea importanță acordată de el momentului tehnic al artei literare, accentuarea insistentă a scrupulului formal, considerarea expresiei drept o realitate consecutivă conținutului și în posibilă divergență cu acesta. Oricît de ironic în ansamblu, răspunsul pe care autorul plănuia să-l adreseze celor ce-i trimiteau ma-

nuscrise, solicitându-i oarecari intervenții de chirurgie estetică, cuprinde în acest sens câteva rînduri edificatoare : „În principiu, prin rectificarea sau, altfel zis, prin repararea unei bucăți în versuri înțelegem firește prefacerea numai a expresiunii materiale, adică a cuvîntării, iar nu și a gîndirii, adică a poeziei în ea însăși. Tot astfel, cînd mergem la un meșter croitor să ne potrivească o haină ce nu ni se potrivește, nu-i cerem să ne reformeze corpul, ci numai să ne răscoiască pe corp, așa cum a crescut el, haina rău croită.“¹ Mărturia fiului mezin al scriitorului aduce unele indicii complementare : „În tinerețea lui, la Iași, frecventase cercul «Junimii» ; de acolo păstrase o amintire scumpă și puternică, pe Vasile Pogor. Cu dînsul vorbea mult despre stil. Pogor fusese crescut în dogmele estetice clasicismului francez, și Caragiale se împrietenise cu dînsule. Caragiale își bătea joc de stilul rece al clasicilor francezi, dar, în fond, regulile lui estetice nu se îndepărtau mult de acelea ale lui Boileau. «Tout doit tendre au bon sens» era și principiul lui Caragiale. Claritatea, concizia erau pentru dînsul adevăratele calități ale stilului.“² Practica creaătoare a scriitorului, care a cultivat deopotrivă comicul și tragicul, adaugă celor de mai sus respectarea preceptului clasic al separației genurilor : „Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs, / N'admet point en ses vers de tragiques douleurs“.

Pe fondul acestor păreri și atitudini, situarea lui Caragiale dincolo de granițele clasicismului ortodox se poate desprinde cu mai multă claritate. Concepția fixistă asupra caracterului se conjugă la el cu o viziune dinamică asupra societății, sprijinită nemijlocit de exemplul țării noastre, în a cărei imagine de ansamblu secolul al XIX-lea introdusese mari transformări : „Părinții noștri ne spun prăpăstii de necrezut despre starea vieții publice în tinerețea lor, parcă ne-ar povesti lu-

¹ *Opere*, VII, p. 473.

² Luca Ion Caragiale, *Amintiri despre Caragiale, Ideea europeană*, 1920, nr. 29—30, p. 1.

cruri de acum cinci sute de ani ; oameni încă tineri își aduc bine aminte de vremea copilăriei lor, cînd nu se pomenea de drumuri de fier și cînd numai două-trei orașe din țară erau luminate în centru cu lumînări de seu și cu opaițe de păcură”¹. Consecințele de ordin estetic ce decurg din această înțelegere a lumii rețin de mai multe ori atenția lui Caragiale. El cere reprezentărilor artistice să respecte unitatea dintre generalul uman, statornic în esență, și culoarea specifică a locului și timpului : „deși oricînd și oriunde omul este om și lumea, lume ; însă, precum alte țări, alte zile, alți oameni — asemenea și alte datine, alte gîndiri, alte simțiri”². Genuri literare ca satira, teatrul și romanul „întipăresc spre păstrare trecătoarea fizionomie socială a deosebitelor epoce”³. Scriitorul elogiază schițele lui D. D. Pătrășcanu pentru înfățișarea unor „prețioase figuri de comedie umană în costum local românesc”⁴. Postulînd impregnarea operei artistice de concretul social-istoric, Caragiale respinge însă coborîrea ei în contingent, actualizarea de circumstanță. Inițiativa unei grupări actoricești de a atribui eroilor *Scrisorii pierdute* fizionomiile unor oameni politici ai vremii deșteaptă revolta justificată a autorului, acesta văzînd în comediile sale „nu niște bufonerii menite să parodieze în treacăt persoane reale, ci niște lucrări de artă cu intenția de a înfățișa într-un mod mai durabil tipuri ideale”⁵.

Neîndoielnic, între concepția lumii în mișcare și aceea a caracterului static nu se poate stabili o coexistență absolut pașnică. Cînd prima încearcă să o oprească pe a doua, orice

¹ *Politică și cultură*, *Epoca*, 18 oct. 1896. (Vezi *Opere*, 4, p. 69.)

² *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, *România liberă*, 17 ianuarie 1878. (Vezi *Opere*, 4, p. 136.)

³ *Literatura și politica*, *Epoca*, 2 februarie 1897. (Vezi *Opere*, V, p. 219.)

⁴ Dintr-o scrisoare către D. D. Pătrășcanu, 16/29.XII.1909. (Vezi *Opere*, VII, p. 501.)

⁵ Reclamație adresată primului-procuror al trib. Ilfov, 25—28. IV. 1895. (Vezi *Scrisori și acte*, p. 199.)

efort rămîne steril (vezi *Titircă, Sotirescu & C-ia*). Ascuțirea contradicției virtuale este însă evitată prin prezentarea indivizilor sub regimul unității de timp. În filmul istoric realizat de Caragiale, o dată cu schimbările de decor se înlocuiesc și personajele. În felul acesta sentimentul evoluției sociale, ilustrat cu o forță unică de considerarea globală a operei, rămîne lipsit de urmări notabile pe planul existențelor individuale.

Ca entitate sustrasă devenirii, personajul își sporește puterea reprezentării memorabile a mediului și momentului care l-au produs. Drumul lui Caragiale nu e complet deosebit de acela urmat altădată de Molière, scriitor ce aparține mai mult veacului clasic decît clasicismului și care și-a permis destule ironii la adresa spiritelor dogmatice.¹ (O certă depășire a limitelor doctrinei clasice marchează între altele limbajul personajelor moliereschi, diferențiat în funcție de condiția lor socială și deschis prin aceasta celor mai variate izvoare.) După cum se știe, la autorul *Burghezului gentilom* comedia de caracter și aceea de moravuri aspiră spre o sinteză, realizată în mai multe rînduri la nivelul capodoperelor. Între generalitatea unor porniri inerente naturii umane și modul istoricește determinat al declanșării și manifestării lor se stabilește astfel o comuniune organică, pe care analiza nu mai ajunge să o dizolve. În dezvoltarea ei ulterioară, comedia franceză n-a

¹ Un schimb de replici elocvent, din *La Critique de L'École des Femmes* :

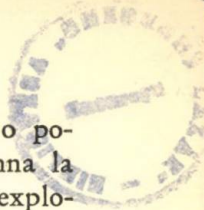
Lysidas : Ceux qui possèdent Aristote et Horace voient d'abord, madame, que cette comédie pêche contre toutes les règles de l'art. [...]

Dorante : Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin "

mai putut conserva sau regăsi această strânsă unitate, de care concursul unor factori diverși o va ține mereu la distanță. După observația lui Lanson, „Molière a contribuit, în chip cu totul involuntar, la înrădăcinarea în spirite a unei idei false, născute dintr-un studiu superficial al teatrului său: ideea unei comedii de *caractere*, fără tablouri de moravuri, cu comicul nobil și reținut, și care ar reprezenta forma superioară a comediei. [...] Pe de altă parte, cei care nu vor nutri asemenea ambiții înalte nu vor mai încerca să dea o valoare universală sau un sens moral picturilor de moravuri.“¹ Semnificative pe linia aceleiași disjunctii sînt opiniile lui Diderot, care cerea să se substituie studiul caracterelor prin acela al condițiilor sociale, preconizînd în ultimă instanță o comedie a profesiunilor. Teoriile veacului al XVIII-lea n-au dobîndit însă întrupări viabile, mai apoi comedia trebuind să străbată o epocă a precarității, între inaderența celor mai mulți dintre romantici și abilitatea meșteșugărească a autorilor de vodeviluri. Comedia de moravuri a secolului trecut, cu via ei preocupare pentru problemele sociale și etice ale contemporaneității, s-a născut sub auspiciile romanului balzacian. Noua orientare nu era nici acum străină de conștiința epuizării prealabile a studiului caracterologic. „L’homme moral est déterminé — declară Al. Dumas-fiul —, l’homme social reste à faire.“ (Prefața la *Le Fils naturel*.)

Condițiile specifice ale dezvoltării comediei românești i-au creat lui Caragiale o situație deosebită. Pentru dramaturgii francezi de la jumătatea secolului, vîrsta de aur a comediei aparținea trecutului ireversibil. La noi, comicul de caracter nu cunoscuse decît forme embrionare, iar comedia de moravuri, într-o existență fertilă de cîteva decenii, păstrase structura morală a personajelor la nivelul unor scheme sumare și

¹ G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, quatorzième édition revue, Paris, 1918, p. 530.



labile. Moștenirea înaintașilor, nicidecum resimțită ca o povară, sugera dimpotrivă o sinteză neefectuată și îndemna la cucerirea unei perfecțiuni încă neatinse. Sub aspectul explorării realităților contemporane, Caragiale continuă și desăvârșește opera precursorilor, în acord și cu unele îndrumări mai largi ale literaturii europene. Acuitatea percepției sale învestește fiecare tip în parte cu atribute intens caracteristice pentru locul și timpul care l-au cristalizat. Eroii lui Caragiale poartă marca indelebilă a mediului în care s-au născut și respiră, transplantarea lor în alt climat apărînd de neconceput. Caracterul nu e îmbrăcat în costum de epocă, ci modelat lăuntric de situația lui socială. În afara amintitei condiționări, orgoliul lui Jupîn Dumitrache, ambiția lui Cațavencu sau servilismul lui Pristanda ar rămîne concepte goale, pulverizîndu-și orice suport. În acest înțeles ne este îngăduit să credem că demersul creator caragialesc pleacă de la moravuri spre a ajunge la caractere, că — altfel spus — fără intuiția globală a unui cadru de existență oamenii care îl populează nu s-ar fi putut întrupa. Impresia se sprijină și pe magistrala siguranță cu care sînt fixate trăsăturile supraindividuale. Cea mai generală dintre ele este apartenența personajelor la vremuri în schimbare, cu numeroase aspecte ce surprind prin ineditul lor, apt să seducă sau să deconcerteze, în orice caz să impună adoptarea unei atitudini, contribuind astfel la definirea caracterelor și la motivarea mai profundă a efectelor comice.

Cu urmări determinante sub raportul vitalității inalterabile a tipurilor, privirea lui Caragiale se arată larg deschisă către concretul pitoresc al manifestării umane, despre a cărui înregistrare avidă biografia mărturisește în concordanță cu opera. „Mi se întîmpla din cînd în cînd — își amintește Slavici — să mă aflu cu Caragiale într-o cafenea, într-un restaurant, la vreo serbare, undeva unde sunt mulți oameni, care intră, ies, vin, stau, se duc, și treceau ceasuri întregi

fără ca să schimbăm vreo vorbă. Cu toate aceste petreceam foarte bine împreună. Una din marile lui slăbiciuni era să se uite la cei ce îi trec prin față ori stau în preajma vederii lui, să scruteze mutre, să prindă gesturi și atitudini — o slăbiciune pe care o aveam și eu, ba mi-a rămas și pînă-n ziua de azi. Îmi dedea din cînd în cînd cu cotul, îmi trăgea cu ochiul, îmi șoptea «ai văzut?» — și atîta era destul pentru ca să ne înțelegem. «Măi! — mai zicea cîteodată. — Natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit. Unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare-n felul lui, încît nu te mai sature să-i vezi și să-ți faci haz de ei».¹ În prezența acestor rînduri de o remarcabilă elocvență, ideea clasicismului caragialesc trebuie să suporte o nouă corectare. „Toată plăcerea unui spirit clasic — spune G. Călinescu — e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic. Dar, firește, lumea particularului aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor un sentiment de contradicție...”² Caragiale în schimb, departe de a se simți contrariat de formele insolite, extrage din contemplarea lor o stare de exultanță, care va trece în paginile operei cu nescăzută prospețime. Pentru a fixa imaginea Conului Leonida în toiul dramaticei sale stupori, a lui Pristanda cățărât pe ulucile de la Cașavencu, a cafegiului din garda civică îmbrăcat cu paltonul peste șorțul mai lung cu o palmă în care-și suflă în răstimpuri nasul plin de guturai, trebuie să posezi ochiul și creionul lui Daumier, din inegalabilele *Croquis d'expression*.

Hegel vedea caracterul ideal ca rezultînd din întrunirea a trei însușiri de căpetenie : bogăția, determinarea și fermitatea.

¹ I. Slavici, *Amintiri*, București, 1924, p. 173. „Dramaturgul nostru — notează și C. Rădulescu-Motru — era un îndrăgostit al vieții expresive. Eternul vieții nu-l interesa. Îl interesa momentul ei dinamic. Îl interesau diferențierile, nu asemănările.” (*Filozofia lui Caragiale, Cele trei Crișuri*, 1932, nr. 1—2.)

² G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, *Revista Fundațiilor*, 1946, nr. 2, p. 252.

Prima dintre ele implică asocierea calității dominante cu o sumă de altă trăsături, pentru ca personajul să devină un om real și complet, capabil să se desfășoare în situații variate și sub aspecte deosebite. Determinarea adaugă imperativul unei fuziuni a diverselor calități, în așa fel încât ele să nu rămână în stadiul juxtapunerii, ci să formeze împreună un tot indivizibil. Țelul cel mai înalt îl reprezintă consistența și fermitatea caracterului, care îi îngăduie să-și păstreze unitatea deasupra oricăror contraziceri sau fluctuații.¹ Nu există în literatura română o operă care să răspundă mai bine postulatelor hegeliene decât opera comică a lui Caragiale, gândindu-ne îndeosebi la comediile lui. Înscrisă anticipat de unii critici, singura rezervă ar putea privi bogăția, dacă aceasta e înțeleasă în sensul cantității. Este adevărat că scriitorul își construiește personajele din trăsături puține, dar constatarea nu ni se impune decât pe cale analitică, deoarece sub regimul desfășurării elementele sînt cele exact trebuincioase unei prezențe convingătoare și active, sinonimă în definitiv cu vitalitatea substanțială.² Caracterul la Caragiale poate fi uneori definit sumar, dar nu e niciodată mutilat, lipsit de expresie, nestatornic sau inegal. Deținînd în gradul optim virtutea indentității, el se confirmă pe sine prin fiecare frază și se lasă recunoscut în fiecare act, oricît de neașteptat s-ar întîmpla să fie acesta. Neabătuta lui consecvență, manifestîndu-se organic și fără ostentație, apare scutită de rigiditate și nu e reductibilă la un concept general. Lucru cu atît mai remarcabil cu cît tocmai în generalitatea caracterului, de neconceput fără oarecari deplasări spre schematism, s-a relevat o tendință esențială a comicului. „Orice personaj comic

¹ Vezi Hegel, *op. cit.*, p. 252—256.

² Caragiale „spunea că personajele nu trebuie prezentate cu detalii multe. Asta omoară imaginea vie. Chipul zugrăvit trebuie să surprindă printr-o singură trăsătură caracteristică. Un tic, un nume potrivit sau un gest valorează mai mult decât o pagină întreagă de descrieri.” (E. Logadi, *loc. cit.*, p. 158).

— spunea Bergson — este un tip. Și invers, orice asemănare cu un tip are ceva comic.”¹ Pourceaugnac — de pildă — întrupează prostia, Jourdain pretenția parvenitului, Orgon credulitatea. Fiecare din aceste trăsături se regăsește la Jupin Dumitrache, dar nici una dintre ele nu l-ar putea defini integral. Formula care le supraordonează, în speță vanitatea, rămîne în schimb prea vagă față cu diversitatea de rațiuni și întruchipări cunoscute de respectiva pornire în însăși opera lui Caragiale.

La organicitatea personajului caragialesc o contribuție notabilă revine raportului ce se stabilește între caracter și temperament, acesta din urmă integrînd structura intimă într-o realitate senzorial perceptibilă. Terenul invită la unele constatări de ordin general, pentru că aici se face viu simțită apartenența personajelor la o singură mare familie, demonstrîndu-se încă o dată caracterul unitar al viziunii autorului. Tipul emoțional al eroilor caragialești indică precumpănirea excitației asupra inhibiției, fapt de pe urma căruia consumul de energie nervoasă covîrșește vizibil necesitățile reale. O sursă a comicului psihologic mult exploatată de scriitor este înfățișarea afectului în chip de pasiune. Reacții emotive impetuoase, dar superficiale îmbracă în cursul scurtei lor dezvoltări aparența unor sentimente adînci, de o forță irezistibilă. O clipă e de ajuns pentru ca dezmințirea să se producă. Din dușmanul de moarte al lui Crăcănel, Pampon se transformă instantaneu în protectorul său, gata a-i șterge lacrimile cu grijă înduioșătoare : „Nu mai plînge, nu șade frumos, un voluntir ca d-ta...” Transpus în viața politică, spiritul meridional al gîlcevilor zgomotoase, urmate de împăcări în același stil, imprimă oportunităților o dezinvoltură inimitabilă : „*Trahanache* — Și așa zi, ai ? d-ai noștri, stimabile ? bravos ! mă bucur. *Cațavencu* — Venerabile neică Zahario ! în

¹ Bergson, *op. cit.*, p. 152.

împrejurări ca acestea (*mișcat*) micile pasiuni trebuie să dispară. *Trahanache* — Ei, aici mi-ai plăcut ! bravos ! să trăiești !” Știind câtă importanță merită să-i acorde, oamenii nu se tulbură nici în fața violenței : „ne-am mărginit a duce la secție pe provocator pînă-i va trece momentele de primă furie“. (Altă dată se spune, pentru disculparea cuiva : „agrisorul smucind voit fugi și directoru prima furie lovindul piciorul spate gios“.) La fel de inconsistente sînt amenințările cu sinuciderea, discreditate prin însăși frecvența lor : „Doamna Zamfira Popescu schimbă vorba, fără să se teamă de vreun sfîrșit fatal, deoarece Porția, care era simțitoare, de multe ori, în momente de supărare, amenințase că se va sinucide“ ; „Eu i-am spus : Lae, nu face pentru tine ! dar el, amurezat... n-ai ce-i face ! nu și nu ! că se omoară, dacă nu-l las“ ; „Biata Miță este desperată, fiindcă Octavian i-a spus curat că, dacă rămîne repetent, se împușcă.“ În anume situații trebuie semnalată participarea unor modele livrești la constituirea complexelor afective și a expresiei lor verbale. Avem de-a face cu un fals romantism, rezultat din mimarea inconștientă a pozelor propuse de o literatură epigonică. În ansamblul operei comice a lui Caragiale, pasiunile se disting prin caracterul lor derizoriu și efemer. După cum remarcă M. Ralea, eroii n-ar comite nelegiuiri sau crime pentru a-și satisface poftele. „Fac gălăgie mare, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnavalesc, dar în fond sunt «bon enfant», plini de jovialitate și bonomie.“¹ Aspectul consemnat aici este într-adevăr foarte caracteristic. În orgoliul personajelor intră mai totdeauna o falsă idee despre propria lor capacitate pasională. De fapt ea se reduce la un foc de paie, care se aprinde cu mari vîlvătai pentru a se stinge peste puțină vreme. În registrul tragic, scriitorul a pășit pe calea opusă, spre a înfățișa ura tenace și răzbunarea implacabilă, împletite cu dispararea, cu nebunia

¹ M. Ralea, *Valori*, București, 1935, p. 52.

și moartea. Prin această ciudată simetrie, creația lui Caragiale pare să-și destăinuie o lege din adâncuri, care guvernează procesele genetice într-un chip străin oricărei deliberări.

Etica personajelor caragialești constituie o problemă dintre cele mai discutate. Mai mulți comentatori sînt de acord să atribuie acestor eroi un egoism fără pereche: „ceea ce face odioase tipurile lui Caragiale este egoismul lor josnic” (G. Ibrăileanu ¹); ele posedă „instincte solide de conservare”, sînt „egoiste în forța lor de adaptare”, femeile arătîndu-se la rîndul lor „vulgare, ipocrite și egoiste” (P. Constantinescu ²); personajele *Noptii furtunoase* apar „obtuze, egoiste, fără nici un interes pentru lumea din afară, dacă nu vine în contact imediat cu interesele lor reale” (I. M. Sadoveanu ³). Pe o poziție mai nuanțată se află G. Călinescu, care subliniază și el instinctul de conservare individuală al eroilor, explicîndu-le prin aceasta lașitatea manifestă, dar vorbește totodată despre fatalismul lor, ceea ce presupune o restrîngere a egoismului. ⁴ Rememorarea datelor operei ne obligă să recunoaștem că pornirea pusă în discuție, oricît de caracteristică pentru un număr însemnat de cazuri, nu devine nicidecum generală și absolută. Preocuparea lui Jupîn Dumitrache pentru bunul mers al căsniciei Ziței, mila Vetei față de Spiridon și chiar față de necunoscutul vizitator nocturn, grija delicată cu care

¹ *Scriitori români și străini*, p. 76.

² *Figuri literare*, p. 90 și 93.

³ *Însemnări pe marginea teatrului lui Caragiale*, Gîndirea, 1927, p. 198. Autorul articolului întocmește și o listă de expresii revelatoare ale egoismului (Veta către Rică: „Ei! ș-apoi? ce-mi pasă mie!...” „În drept, în strîmb, ce-mi pasă mie!” Veta către Chiriac: „Azi e azi, ieri a trecut...”; „Învățul are și dezvăț...”; „nu moare nimeni de asta!” Chiriac: „Ce treabă am eu cu boala lui?” Jupîn Dumitrache: „Eu arz în foc și toți trag la aghioase!” Ipingescu: „Hahahaha! dă-l, dă-l cățeaua!”), căreia îi adaugă următoarea concluzie: „Privite cu atenție, aproape că numai replicile acestea duc cu ele accentele cele mai intime, spontane și nefalsificate ale oamenilor din lumea zugrăvită în *O noapte furtunoasă*.”

⁴ *Domina bona*, p. 7 și 33.

Trahanache menajează sensibilitatea soției sale, indignarea aceluiași când socoate că i-a fost calomniat prietenul, ca să nu mai vorbim de Pristanda, acesta scutit integral de incriminarea egoismului — sînt numai cîteva exemple care s-ar cădea invocate aici.

Cu specială referire la opinia lui Ibrăileanu, trebuie spus că egoismul păstrează rădăcini prea adînci în fiecare dintre noi pentru a mai putea să motiveze ura față de cei loviți de aceeași infirmitate. Personajele lui Caragiale evocă un regim social odios, dar că ar fi odioase ele înseși, iată ce nu se poate susține. Numai identificarea mecanică a figurilor și situațiilor cu prototipurile lor reale acreditează concluzia falsă că sentimentul ridicolului s-ar împleti cu acela al odiosului. În fapt, viziunea particulară a lui Caragiale a urmărit consecvent să elimine odiosul, asigurînd astfel rîsului o expansiune nestînjinită. Pentru mulți dintre eroii săi viciul reprezintă o atmosferă a existenței, el nu e însă rezultatul unei opțiuni conștiente și nu-și asociază înțelegerea vinovăției. În această modelare a eticii personajelor găsim expresia cea mai profundă a ironiei caragialiene. Cu unele exagerări izvorîte din știutul său rigorism moral, împrejurarea a fost sesizată de Slavici : „Rîdem în comedie de micile slăbiciuni ale omului nevinovat. În comediile lui Caragiale suntem ispitiți să rîdem de cele mai urîte patimi ale unor oameni eticește morți, care numai în cimitir, la casa de nebuni ori în ocnă pot să sfîrșească. «Aș — zicea maestrul —, cîndva ori aiurea [s-ar putea întîmpla asta — n.n.] ; aci la noi minciuna, lașitatea, uneltirea mișelească, seducțiunea, adulterul sunt nimicuri pline de haz, de care rîd toți cu multă poftă.» *Rîdea și el de cei ce rîdeau.*”¹ Am subliniat ultima frază pentru virtuțile ei sintetice. Revenim pe această cale la chestiunea inocenței personajelor caragialești, trăsătură care înlesnește sensibil situarea lor sub

¹ *Op. cit.*, p. 171.

auspiciile comicalui. Ceea ce trebuie remarcat aici e că unii eroi ilustrează o inocență culpabilă, „dacă ne putem exprima astfel“, adică una decurgînd dintr-o veche familiarizare cu răul, care încetează a mai fi perceput ca atare. Asupra acestui gen de inocență se îndreaptă cu precădere ironia lui Caragiale, manifestată prin adoptarea, în fața fenomenelor detestabile, a unei atitudini de bonomie îngăduitoare. În indulgența autorului ni se descoperă însă, așa cum observase Slavici, reflexul malițios al autoindulgenței personajelor : „Să mă ierți și să mă iubești ! — îi cere Cațavencu prefectului — pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români... mai mult sau mai puțin onești !“

Sentimentul lui Caragiale față de propriile plăsmuiri exclude pornirea de ostilitate pe care unele interpretări au încercat să i-o atribuie. Că dramaturgul era adînc nemulțumit de nedreapta întocmire a societății, că îl indigna îndeosebi caracterul mincinos al democrației burgheze, „extravaganta deosebire între realitate și aparență“, e un lucru mai presus de orice îndoială. Caragiale s-a revoltat împotriva mediului, în indivizi a văzut însă produsul fatal al unor împrejurări determinate și nu le-a refuzat superioara sa înțelegere. „După toastul lui Brezeanu — comenta el finalul *Scrisorii pierdute* —, un om de inimă nu poate ieși din teatru fără să se împace, ba oarecum chiar să simpatizeze, cu distinsa damă de lume și cu bețivul josorît de cîrciumă, două creaturi greșite, ră-tăcite, vinovate, Dumnezeu știe din ce pricini, dar bune — zică ce le place ipocriții ! — cu siguranță bune.“¹ Simpatia față de personaj reprezintă la Caragiale o dispoziție mai generală, dar tot atît de obișnuit este amestecul ei cu ironia, în mulțimea de nuanțe pe care acesta le poate genera. Aliajul de simpatie și ironie ne situează în miezul artei comice a scriitorului, în perfectă consonanță cu stilul manifestărilor

¹ Ion Brezeanu, loc. cit.

sale umane, așa cum atâtea relațiuni ale timpului s-au însărcinat a ni le păstra.

A deduce din condițiile sociale ale unei epoci temperamentul artiștilor ei este un schematism dintre cele mai regretabile. Împrejurările pe care le evocă paginile lui Caragiale pot avea un substrat oricât de amar. Rîsul lui nu e însă crispat, ci limpede și sonor, de o invincibilă robustețe morală. În felul acesta nu putea rîde decît un om care înțelesese efemeritatea rînduielilor vicioase, neputința lor de a supune destrămării valorile perene ale vieții naționale. Timbrul rîsului lui Caragiale nu trebuie confundat cu culoarea reflecțiilor pe care el le inspiră, pentru simplul motiv că timbrul este unic iar reflecțiile multiple, apte să se modifice și să evolueze sub acțiunea unui număr indeterminabil de factori. Neschimbata rămîne numai puterea operei de a stimula gîndirea, indiciul cel mai sigur al seriozității ei interioare. Puțini sînt în literatura lumii autorii la care să se poată admira o egală generozitate a rîsului, aliată cu aceeași profunzime substanțială. „În viața noastră scurtă și trudită — credea de altfel Caragiale — nici petrecerea nu e ceva atît de neros cum spun cîțiva înțelepți, unii ursuji și alții fățarnici.“

Paradoxul uzual despre tristețea autorilor comici este atît de bătrîn încît i se cuvine oarecare respect. Încercarea de a-l aplica lui Caragiale (printre cei care au făcut-o se numără Delavrancea și Vlahuță) apare mai puțin rodnică decît oricare alta. „Caragialeștii au fost — după cum ne încredințează Paul Zarifopol — o dinastie de oameni cu geniul rîsului. [...] Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația rîsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental.“¹ O mărturie scoasă mai de curînd la iveală vine să se alătore celei de mai sus. La 28 aprilie 1852, scriindu-i soțului ei cu mîndria obștească a tinerelor

¹ I. L. Caragiale, *Opere*, I, *Introducere*, p. XX.

mame, Ecaterina Caragiali semnala — ca trăsătură frapantă a primului lor vlăstar — o permanentă propensiune a rîsului¹. Sînt rînduri pe care, sub raza destinului, nu le străbatem fără emoție. Se naște hohotul cel mai puternic și mai bogat în ecouri din cîte au răsunat vreodată între hotarele românești.

¹ „ne-a dăruit Dumnezeu un copilaș blagoslovit ; bunătatea lui este nespusă, acum s-a dedat în apă, nu i să aude gurița pînă îl scald, apoi rîde de tot, vesel, vesel, din somn cînd să deșteaptă cu rîs și cu gîngî-turi.” (I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, p. 229).

CONSIDERAȚII TEHNICE



LIMBAJUL

Comicul este o artă a contrastelor, lucru verificabil în egală măsură la nivelul organismului, al țesutului și al celulei, cu atît mai lesne cînd opera supusă analizei este aceea a lui Caragiale, corp transparent prin masa căruia circuitele funcționale se disting fără greș. Descrierea acestei geometrii interioare are nevoie de o unică precauție: să rămîină fidelă clarității obiectului, evitînd să o trădeze prin complicații neavenite.

„Vorbirea omenească — subliniază Tudor Vianu — este marea experiență a lui Caragiale, funcțiunea pe care o cunoștea mai bine și o stăpînea cu preciziunea unui virtuoz, celula germinativă a întregii lui arte.“¹ O consecință repede sesizabilă în cuprinsul operei comice a scriitorului este preeminența comicului de limbaj, ale cărui efecte dețin o pondere superioară celor de orice altă natură, considerate în totali-

¹ I. L. Caragiale, *loc. cit.*, p. 302.

tatea lor. E pecetea de neconfundat a dialogului caragialesc, a cărei absență ne-ar împiedica să-l recunoaștem. (Faptul se întâmplă în farsa *O soacră*, situația devenind și mai elocventă prin caracterul ei de excepție.)

Utilă sistematizării observațiilor, o distincție preconizată de Bergson separă efectele comice a căror sursă este limbajul de acelea care găsesc în el numai suportul lor material. Abordarea succesivă a categoriilor menționate nu trebuie să estompeze ideea unității lor subterane și nici existența unor vădite întrepătrunderi. O privire concentrată asupra primului domeniu, așa cum îl ilustrează opera lui Caragiale, va desluși în cadrul lui două resurse fundamentale ale comicului verbal: specificitatea maximă și interferența registrelor. În principiu, o vorbire prea specifică, adică puternic tributară unui izvor strict determinat din punct de vedere social, profesional, geografic sau de alt ordin, este susceptibilă de efecte comice prin deplasarea atenției de la conținutul comunicării către aspectul ei formal. Pe de altă parte, dată fiind compartimentarea limbajului în registre deosebite (după aceleași criterii din care câteva s-au enumerat mai sus), faptul de a viola granița dintre ele poate la rîndul lui să genereze comicul. Acțiunea combinată a celor două mecanisme, într-un mod care le face relativ indiscernabile, reprezintă la Caragiale împrejurarea cea mai frecventă.

Studiul fenomenelor de specificitate și interferență începe prin constatarea că limbajul eroilor caragialești este ordonat în două straturi suprapuse: unul de veche și înceată sedimentare, altul constituit din aluviuni foarte recente. Repartizarea cantitativă a elementelor astfel diferențiate, împreună cu raporturile ce se stabilesc între ele, determină profilul lingvistic al diverselor categorii sociale, ca și pe acela al fiecărui personaj în parte. Notînd convențional cele două straturi prin A și B, se observă în continuare că primul dintre ele este foarte bine reprezentat în vorbirea păturilor inferioare, pre-

cum și în aceea a oamenilor vîrstnici. Revelator în acest sens este inventarul expresiilor proverbiale și al zicerilor tipice, partea cea mai tradițională a bagajului lingvistic. Prin bogăția înzestrării lui în direcția amintită, în fruntea tuturor se situează Jupîn Dumitrache, fapt perfect îndreptățit de poziția socială, de vîrsta și de caracterul personajului : „mănîncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară“, „se ia [...] laie“, „n-are chioară în pungă“, „să le spargă casele“, „una vorbim și bașca ne-nțelegem“, „auzea cîinii în Giurgiu“, „a sfeclit-o“, „mă trăgea cu coada ochiului“, „m-a fiert fără apă“, „s-a ținut iar gaie după mine“, „n-aș fi mai avut parte de el“, „o să-și vie la pocăință“, „a răbdat biata fată — biată să nu fie !“, „n-a intrat zilele-n sac !“, „lac să fie, că broaște destule !“, „alege-s-ar praful !“, „să fie cu ochii-n patru“, „așa mai vii de-acasă“, „te-ai pus să tragi la aghioase : trai, ne-neaco, cu banii băbachii !“, „dormire-ați somnul ăl lung !“, „uite așa se orbește omul la necaz !“ etc. Elocuția Conului Leonida integrează expresii ca : „am adus [...] lucrul cu un sul subțire“, „a băgat [...] în răcori“, „i-a tras un tighel“, „și de colea pînă colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă“, „azi aici, mîine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut !“, „da o să-mi zici că cu încetul se face oțetul, ori că mai rabdă, că n-a intrat zilele-n sac“, „vezi asta-i vorba ! cap ai, minte ce-ți mai trebuie ?“. Efimița îi dă replica prin : „și-a cunoscut omul nașul !“, „doamne ferește !“, „maică precistă, doamne !“, „eu, cu mintea ca de femeie“, „bătălie la toartă“. Altor personaje le aparțin formule ca : „să n-ai parte de mine“, „pîine și sare nu mai mănînc cu el“, „să te crucești, nu altceva“, „să nu-mi uit vorba“, „să mă-ngropi !“ (Zița) ; „paza bună trece primejdia rea“, „doamne, iartă-mă“, „să-mi fac zile amare“, „îi sfîrșie călcîiele“, „mi-am găsit beleaua“ (Veta) ; „nu se sfîntește el cu mine“, „să puie pirostriile“ (Chiriac) ; „nici în clin nici în mîneci“, „martoră mi-e maica Precista !“, „mă scoți din țîțîni“ (Trahanache) ; „am făcut-o de oaie“, „a fost

lată“, „din vorbă-n vorbă, tura-vura“, „să-mi faci pontul“ (Cetățeanul turmentat); „pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămînd“, „trai, neneaco, cu banii [...] babachii“, „cai verzi pe păreți“ (Pristanda); „bat-o focu“, „unde a-nțarcat mutu iapa“, „încinși cu tei ca la Fefelei“, „fi-s-ar fi stîrpit sămînța“, „marea cu sarea!“, „lac să fie, că broaște...“ (Cocoana, *Art.* 214). Uneori zicerile tipice ating o cadență antonpannescă, ca în următorul pasaj din *Kir Ianulea*: „Au sărit toți musafirii, care mai de care: „Nene Ianuleo“, „Cocoano Acrivițo!“... că „la necaz spune omul multe“; că „are mîna cinci degete și nu se potrivesc unul cu altul“; că „și măruntaiele din om tot se ceartă uneori“; dar orișicum, „nu e bine să s-auză-n lume de așa-ntîmplări într-o casă de seamă!“... și așa mai departe...”¹

Atmosfera lingvistică a stratului A se constituie și prin intermediul materialului lexical cu caracter vetust, format în cea mai mare parte din cuvinte de origine neogreacă (*clironomie, fandacsie, filotimie, ipitropie, pramatie, stenahorie; cabulipsi, exoflisi, firitisi, procopsi; apilpisită, pricopsit*) sau turcă (*abitir, alișveriș, bașca, levent, hatîr, helbet, merchez, meremet, sabalaerosu; halima, mangafa, nacașa, teșcherea; mostangiu, papugiu, zamparagiu*). Termenii de acest fel dețin o prezență caracteristică în vocabularul unor personaje ca Jupîn Dumitrache, Conul Leonida, Trahanache, al eroilor din

¹ Competența lui Caragiale în materie paremiologică poate fi observată și în publicistica sa. Un articol din *Timpul* (1879) cuprinde rînduri ca acestea:

„Mușat e tot fatalist; deși uneori alunecă și el pînă la un loc în cîrcotă de vorbe, tîrît de împrejurări și de istețimea avocaților, totuși nu uită pînă în sfîrșit adevărurile moștenite de la părinți:

Vorbă multă, sărăcia omului,

Cu vorbe laptele nu se face brînză, nici apa de gîrlă oțet de tran-dafiri, — și

Dreptatea *una* este sfîntă, ca și adevărul adevărat *unul*. [...]

Coaja mare nu umple nuca seacă; [...]

De-ai avea și șapte limbi, adevărul n-ai să-l schimbi!“ (Vezi *Opere*, V, p. 41 și 45.)

D-ale carnavalului, al preotului și cocoanei din Art. 214. Apariția lor în vorbirea lui Rică Venturiano (*stenahorie*) sau Farfuridi (*teșcherea*) nu constituie decît excepții. Între cuvintele învechite poate fi citate și *bravos*, folosit în această formă de Jupîn Dumitrache, Conul Leonida, Efimița, Trahanache, Cetățeanul turmentat, dar înlocuit cu *bravo* de către Farfuridi și partizanii lui Cațavencu. În cadrul schițelor, *bravos* e utilizat aproape exclusiv de femeile în vîrstă (*La Moși...*, *Tren de plăcere*, Art. 214).

În compunerea stratului B intră, după cum se știe, elementele introduse în limbă de noua conjunctură socială, politică și culturală a veacului al XIX-lea, deschisă unui contact larg și susținut cu alcătuirile civilizației occidentale. Procesului necesar de primenire și îmbogățire a limbii i s-au alăturat, în circumstanțe determinate, fenomene de adaptare superficială, atitudini ridice de mimetism. În valorificarea comicului pe care astfel de manifestări îl implică, Caragiale continuă drumul precursorilor săi, preocupăți unanim — de la Costache Facca înainte — de exploatarea acestui filon. Înnoirea marcată aici de arta marelui scriitor ne apare legată între altele de părăsirea intențiilor corective care animaseră la vremea lor pe un Negruzzi, un Alecsandri sau un Hasdeu și de situarea observației în limitele stricte ale obiectivității.

Caracteristic pentru stratul secund este în primul rînd marele număr de neologisme, de origine îndeosebi franceză, supuse celor mai variate estropieri. Între deformările pur fonetice, mai curente sînt substituirea lui *e* prin *i* (*bulivard*, *dipotat*, *dicorație*, *cintiron*)¹, a lui *o* prin *u* (*amurezat*, *avucat*, *cumpanie*, *favuride*, *giuben*, *revoluție*), a lui *v* prin *b* (*bagabont*, *bampir*), a lui *t* prin *d* (*bagadel*, *favuride*), a lui *x* prin *s* sau *z* (*isplic*, *ezirciț*), omiterea lui *n* înaintea altor consoane

¹ Modificări atingînd și cuvintele vechiului fond: *apilpisită*, *iconomie*, *ipitropie*, *muștiriu*, *ochilari*, *priot*.

(*costituțiune, intedență, itidenție, pasion*). Unora dintre deformările citate li se opun forme hipercorecte, astfel ivindu-se e în locul lui *i* (*capabelă, cremenal, famelie, devorța, teribel, triveal*), o în locul lui *u* (*dipotat, docoment, foncție, particularer, poblic, procoror*), x în locul lui *z* (*ficsonomia*), epen-teza lui *n* (*andresă, andrisant, compromentată*) etc. De pe urma asimilării sau disimilării, combinate uneori cu fenomene din rîndul celor amintite mai sus, apar rostiri ca : *propietar, ecțetera, porțolan, antipriză, ostromente* ș. a. Foarte activă e de asemeni metateza : *Ampotrofagu*, [Marcu] *Aoleriu*, *apoclepsie, catindat, catrindală, ceferticat, Galibardi, levor-ver, plebicist, pricepție*.

O situație specială prezintă acele cuvinte care contrazic norma literară prin reproducerea mai fidelă a prototipului lor francez : *depandă, endependent, enfluanseze, enteres, ne-parlemantare, prezante, revandicare, suspandăm ; naturel, particuler ; comersant, divors, romanse*. Ele au prin excelență un caracter bătrînesc sau provincial, propriu în egală măsură unor forme de felul lui : *comiție, prințip, Prințipate, soțietate, țivil* etc.

O serie de deformări implică în mecanismul producerii lor o greșită înțelegere a alcătuirii cuvîntului : *dezvorța* (prefixul *dez-*), *șifonel* (sufixul *-el*), *vitrion* (suf. *-on*), *plebicist* (suf. *-ist*), *procest* (suf. *-est*), *stabilament* (suf. *-ment*, precedat mai adesea de *a* de cît de *i*), *garanțiune, peripețiune, polițiune* (suf. *-iune* în locul lui *-ie*, după modelul cuvintelor care permit substituirea lor).

Unul din semnele cele mai frecvente ale derutei în fața neologismului îl constituie etimologia populară. În bogăția materialului se pot distinge mai multe clase. Mai întîi, confuzia de sens între omonime sau omografe : *boeri* (buri) — *boieri, a manca* — *a mînca, masă* (mulțime de oameni) — *masă* (la care se mănîncă), *sufrăgiu* — *sufragiu*. O altă categorie o formează înlocuirea cuvintelor prin paronime :

giantă (gintă), *iluzii* (aluzii), *importa* (amporta — fr. *emporter*), *modistă* (modestă), *murături* (moratoriu), *polinez* (polonez), *reperează* (repară), *scrofuloși* (scrupuloși), *violentă* (violetă). Ar putea fi adăugat aici verbul *traduce* cu derivatele sale, care îl substituie pe *trăda*, probabil pe baza paronimiei în limba italiană a numelor de agent respective (*tradduttore* — *tradittore*). O situație similară învederează *pietate*, care capătă sensul de „milă” prin confuzia între două cuvinte franceze (*piété* și *pitié*). În sfârșit vin estropierile propriu-zise, bazate pe o falsă legătură semantică : *apropitar*, *comportativă* (cooperativă), *dropicale*, *grandirop*, *intrigatoriu*, *lăcrămație*, *Pederaski*, *Portocalia*, *renumeratie*, *suplima*, *vermuilt*. (Un proces asemănător nu este exclus în cadrul unor deformări explicabile strict fonetic : *bagabont*, *constituțiune*, *ficsonomie*, *Aoleriu*, *pricepție*.)

Pe o temelie sensibil înrudită se sprijină folosirea improprie a unor termeni, investirea lor cu sensuri inadecvate : *capitaliști* „locuitori ai capitalei”, *liber-schimbist* „om elastic în concepții”¹, *olograf* „autentic” (în realitate, determinativul e aplicabil numai testamentelor și înseamnă „scris în întregime de mîna testatorului”), *momentan* „instantaneu” ([„vitrioul” arde] „momentan tot, tot, și mai ales ochii !”), *politică* „politețe” („dumneai n-are niciodată o politică vizavi de mușterii”), *reclamă* „reclamație”. Cîteva exemple atestă înlocuirea cuvîntului propriu cu unul din aceeași familie : „N-o mai *maltrata*, domnule, măcar cu o vorbă bună” ; „scosese șicul de la baston pentru ca să mă *sinucidă*” ; *independențe* (pentru „dependințe”). Desfigurări semantice de un fel aparte se fac remarcate în unele formulări : „m-a insultat cu palme”, „s-a pronunțat cu vociferări”, „a devenit la băutura”, „a tratat-o cu insulte” ș. a. Componenta stratului B se

¹ Interpretarea noastră procedează prin analogie. Este exclus ca Nae Cațavencu, care nu știe ce înseamnă *capitalist*, să cunoască sensul exact al lui *liber-schimbist*.

întregește prin crearea de noi termeni (*adorant, a pardona, siguralmente*), prin afluxul cuvintelor străine, majoritatea franceze, cu alterările sau „adaptările“ de rigoare (*alevoa, musiu, par egzemplu, sanfasó; monșerul, [un] pamplezir, vizaveaua*) etc.

Examinarea listei de exemple suscită două observații mai importante. Prima se referă la precizia aparatului de înregistrare al scriitorului, căruia nici una din căile posibile ale deformării neologismelor nu pare să-i fi rămas străină. Cea-laltă constată generalitatea mecanismului comic declanșat în prezența unor astfel de cuvinte, mecanism care conferă forma cea mai concentrată contrastului inconștient dintre pretenție și realitate. Într-adevăr, folosirea unui cuvânt de origine străină, pătruns recent în vocabular, corespunde părerii despre sine a personajului, iar faptul că respectivul termen se prezintă într-o formă alterată sau într-o situare improprie produce instantaneu restabilirea proporțiilor.

Efecte de o natură mai complexă decurg din întrepătrunderea celor două straturi. Curenți de intensitate variabilă circulă de la un nivel la celălalt, supunând particulele antrenate de ei unor combinații dintre cele mai curioase. Rezultatele se lasă observate chiar în domeniul formării cuvintelor: *asi-guripsită* (neologismul *asigurată*, refăcut după modelul lui *molipsită, oropsită, pedepsită*), *moftolog* (cuvântul vechi *moft* primește un sufix neologistic; vezi de asemeni *moftologie, moftologic*). Îmbinarea cea mai pitorească stă la baza lui *machiaverlic* (variantă: *machiavelic*): Machiavelli + sufixul turcesc -lîc (cf. *pișicherlîc*, ce pare să fi servit ca model pentru consoana ce precede sufixul). Mai departe, simpla contiguitate a unor termeni eterogeni este aptă să producă o impresie comică: „țațo, parol“, „țățico, mașer“, „venerabile neică“, „paț un afront“, „cabulipsește să ne onoreze“ ș.a.m.d. Cu atît mai viu devine efectul în ocazia alăturării unor sinonime, izvorul expresiilor pleonastice: „domnule, musiu“, „madam, cocoa-

nă“, „june tînăr“¹, „bunioară de par egzamplu“, „numai-decît momental“, „pardon, să iertați“, „în stare a fi capabil“, „să ne onoreze cu atîta cinste“, „chiar el însuși în persoană“, „ficsonomia obrazului“, „azistenții care vor fi de față“, „neștearsă și indelebilă“, „la fel identice“, „și ețetera“. Termenii noi, neconsolidați în limbă, cheamă în sprijin sinonimele pre-existente. (În alte rînduri, pleonasmul se naște din asocierea a două neologisme cărora li se ignorează convergența semantică : „aprob pozitiv“, „invențiuni fictive“, „contagiunea epidemiei“ ; vezi și cazul particular : „pentru o eternitate și *per toujours*“.)

Sintaxa eroilor caragialești se relevă la rîndul ei ca o sursă foarte bogată a efectelor comice. „Ritmul — iată esența stilului“, spune undeva Caragiale. Între accentele comicului verbal, multe își datorează existența unei constrîngerii a ritmului original. Prin „ritm“ înțelegem desigur nu doar cadența comunicării, rapiditatea debitului (deși nici acestea nu sînt aspecte neglijabile), ci mai presus de toate un ritm primordial al gîndirii și acordarea corespunzătoare a instrumentului lingvistic, inapt să răspundă fără disonanțe unor solicitări de tip inedit. Solicitățile acestea totuși se ivesc, aducînd după ele și alterarea ritmului. Este vorba cel mai adesea de complicarea neprevăzută a faptelor ce se cer transmise sau comentate, ordonarea lor într-o expresie coerentă devenind astfel imposibilă : „Eu, domn' judecător, reclam, pardon,

¹ Cazul lui *june tînăr* este oarecum deosebit de al celorlalte expresii citate. În secolul al XIX-lea, sensurile lui *tînăr* erau foarte diversificate, prin calchierea fr. *tendre* (derivat deopotrivă din lat. *tenerum*) cuvîntul ajungînd să însemne : *fraged*, *delicat*, *duios*, *afectuos* etc. La C. Negruzzi se poate citi : „Pururea vîndut de femeile care îmi jurau un *tînăr* și veșnic amor“ ; sau : „Un om care iubește cu *tinerețe* pe gingașa lui soție“. Iar Cezar Bolliac anticipează direct expresia caragialescă scriind : „Cînd iată-un *june tînăr* se-nalță dintre lume“ (*Suzana, în Colecțiune de poezii vechi și noi*, București, 1857). Versurile lui Rică Venturiano re-unesc, cu expresă intenție caricaturală, toate echivalentele lui *tendre* : „*fragilă zambilă*“, „*tînără lălea*“, „poet [...] *tandru*“.

onoarea mea, care m-a-njurat, și clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birja de la domn' Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar domn' Tomița zicea să-l iau în birje..." (*Justiție*) ; „N-ai fost tu [...] în strada Pacienții numărul 13, la madam Popescu, madam Lefter Popescu, o damă naltă, subțirică, frumoasă, oacheșe, casele alea verzi cu geamlîc, care are o aluniță cu păr d-asupra sprîncenii din stînga și se poartă legată la cap cu roșu ?" (*Două loturi*) ; „aia-i aia, care știi dumneata de cîte ori am spus eu, că o să se-nfunde odată cu cheltuielile nebunești, care pot pentru ca să zic că nici o țară nu s-a mai întîmplat, pentru ca să vie și să zică la un moment : nu mai am drept ca să mă împrumut fără voia dumatăle ! care atunci însemnează că nu mai ești independentă nici la tine acasă, după ce ți-ai vărsat sîngele ca să ajungem pentru ca să aibă fortificații și să poți zice la un moment dat : pînă aci ! nu permit !" (*Situațiunea*). Sînt aici cîteva procedee caracteristice, pe a căror combinare variată se sprijină multe pasaje similare : topica disolută, anacolutul, investirea pronumelui *care* cu funcții corelative universale și excluderea oricărei prepoziții aferente, substituirea conjuncției *să* prin *pentru ca să* (de unde aparenta înmulțire a propozițiilor finale pe seama obiectivelor directe) etc. Toate definesc o galimatie specifică, rezultatul unui dezacord vădit între capacitatea normală a instrumentelor de comunicare și sarcina nouă care le-a fost impusă. Efectul comic implică de bună seamă ignorarea dezacordului de către personajul în cauză, care în mijlocul supremei confuzii trebuie să păstreze o siguranță inalterabilă. Coruperi și mai puternice ale ritmului primordial se produc cu ocazia exprimării în scris, aici efortul de abstractizare îndreptînd galimatia spre forme paroxistice (*Telegrame, Proces-verbal*). ¹

¹ Cercetarea sub aspect lingvistic a comicului caragialesc găsește reperi fundamentale în studiul acad. Iorgu Iordan, *Limba „eroilor” lui Caragiale*, București, 1955.

Vorbirea personajelor caragialești face labilă și uneori imperceptibilă limita celor două compartimente ale comicului verbal, așa cum au fost ele definite de către Bergson („il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée“). În mod gradat și insensibil, se trece de la comicul propriu limbajului în sine la comicul gândirii materializate în limbaj. O ancorare certă în cel de-al doilea domeniu poate fi semnalată din clipa în care, sub aspect strict gramatical, expresia a devenit ireproșabilă. Aici încep să funcționeze noi dispozitive comice, în speță cele legate de încălcarea legilor gândirii. Ca un fenomen tranzitoriu apar acele abateri logice pe care o exprimare mai atentă ar fi izbutit să le evite. Memorabila frază : „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire“, rectificată, ar putea suna : ideea unei industrii române e admirabilă, dar industria ne lipsește cu desăvârșire. Tot astfel : „Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în țara noastră !“ (adică : noi aclamăm munca, însă aceasta nu se face de loc...). Dar nici un fel de amendament nu mai poate salva de ridicol contradicțiile în termeni („După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani“, „douăsprece trecute fix“, „am găsit din cauza frigului pe jumătate școala despopsulată complet“), asociațiile incompatibile („Să trăiască Republica ! Vivat Prințipatele Unite !“, „societatea de îngropăciune mutuală“), caricarea demersului logic („Când zicem dar 64, zicem plebicist, când zicem plebicist, zicem 64... Știm, oricine dintre noi știe ce este 64, să vedem ce este plebicistul...“), expresiile tautologice („unde nu e moral, acolo e corupție, și o societate fără prințipuri, va să zică că nu le are !“, „un popor care nu merge înainte stă pe loc“) etc. Cele mai multe exemple de acest gen denunță un fenomen de inerție intelectuală, în cadrul căruia anume îmbinări de cuvinte devin clișee imuabile, transpuse fără examen în orice context,

iar schema proceselor raționale acoperă fie truismul, fie repetarea sub alți termeni a unei singure propoziții.

Noi aspecte ale comicului verbal privesc compromiterea limbajului în funcția lui de comunicare, înțeleasă restrictiv ca mijloc de satisfacere a unor necesități dintre cele mai simple. Un eveniment destul de obișnuit în evoluția dialogului caragialesc îl constituie alunecarea lui în obscuritate sau confuzie, ruperea punților de înțelegere care îi uneau pe interlocutori. Uneori aceste punți sînt friabile de la început, pentru că familiaritatea promptă a eroilor nu le-a acordat răgazul consolidării : „*Amicul* — Acuma sînt în gară la Titu : mănîncă gogoși la madam Mari, ca'va-s'zică. *Ghiță* — Cine, nene ? *Amicul* — Mița, nu ți-am spus ?... Băiete, o halbă. *Niță* — Frate, cine e Mița asta ? fă-mă să-nțeleg. *Amicul* — Cum ? Nu știi ? *Niță* — Nu.“ (*C.F.R.*) ; „— Vai de mine ! cum crezi d-ta ?... Noi suntem băieți cuminți și bine crescuți... Noi nu suntem mojici ca Bismarck.... — Ha ? zic eu. — Bismarck al ofițerului Papadopolinii. Dîndu-mi această explicație, co-coana...“ (*Bùbico...*) Alte dăți, obscuritatea este provocată de caracterul eliptic al unor propoziții : „— Ați zis că aveți o afacere... — Da, am o afacere... — Aici la noi ? — Da, la dv. ... o afacere... Pe semne că acum s-a dus s-o scoată din puț... — Cum s-o scoată din puț ? — Apa... că văz că nu prea are amicul de gînd să vie...“ (*Petițiune...*) ; „— Ei ? — Ei, le dă la toți ! — Cum, la toți ? — Firește... fiindcă toți sunt de familie bună. — Cum, de familie bună ? — Ca Ovidiu. — Nu-nțeleg. — Le dă — zic eu — notă bună la toți băieții.“ (*Bacalaureat*). Un exemplu aparte, savuros și prin singularitatea lui, se ivește în *Kir Ianulea* : „Vodă și doamna, frîgîndu-și mîinile, l-au întîmpinat în capul scării, și vodă i-a strigat în grecește, cum vorbea p-atunci boierimea : — Ah ! Dumnezeu te-a adus, boierule ! Poftim ! Dar Negoită — de unde să știe grecește ? — a răspuns într-o doară : — Cine nu-l caută îl găsește, măria-ta, dar cine-l caută ! Să vedem !... să-l cău-

tăm !... Dacă s-o putea, și mie mi-ar părea bine.“ (Din răspunsul lui Negoită rezultă că el tradusese ipotetic cuvintele lui vodă ca un îndemn la exorcizarea domniței.)

Străin de sensul metafizic pe care unii au vrut să i-l atribue, hazul schiței *Căldură mare* decurge din concentrarea într-un spațiu restrâns a numeroase mecanisme generatoare de confuzie. În prima secvență a convorbirii, neînțelegerea e cauzată de folosirea unor expresii ambigue : „*Feciorul* — [...] a luat cheia la dumnealui, când a plecat. *Domnul* — Care va să zică, a plecat ? *F.* — Nu, domnule, n-a plecat. *D.* — Amice, ești... idiot ! *F.* — Ba nu, domnule. *D.* — Zici că nu-i acasă. *F.* — Ba-i acasă, domnule. *D.* — Apoi, nu ziseși c-a plecat ? *F.* — Nu, domnule, n-a plecat. *D.* — Atunci i-acasă. *F.* — Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit așa.“ După cum se observă, feciorul face să alterneze, într-o cadență derutantă, două sensuri ale termenilor *acasă* (1. la domiciliu ; 2. în București) și *a plecat* (1. a plecat în oraș ; 2. a plecat din oraș), iar domnul receptează aceași termeni tocmai în sensul momentan impropriu. Mai departe survine un alt procedeu (pentru ușurință, numerotăm replicile) : „*D.* — Atunci să-i spui c-am venit eu. (1). *F.* — Cum vă cheamă pe dv. ? (2). *D.* — Ce-ți pasă ? (3). — *F.* Ca să-i spui. (4). *D.* — Ce să-i spui ? (5).“ Mintea ostentivă a domnului nu mai izbutește să lege replicile primite de propriile lui propoziții anterioare. În felul acesta, 2 produce pe 3 pentru că s-a rupt legătura între 2 și 1, iar 4 produce pe 5 prin absența corelației între 4 și 1. Aici, legăturile directe le anulează pe cele depărtate. Cazul invers ne întîmpină în alt punct al convorbirii : „*D.* — Nu-l cheamă Costică Popescu ? *F.* — Nu. (1). *D.* — Nu se poate. (2). *F.* — Ba da, domnule. (3). *D.* — Apoi, vezi ?“ Din ultima replică a domnului, rezultă că 3 a fost corelat cu 1 și nu — cum ar fi fost normal — cu 2 ; menținerea de către fecior a unei informații anterioare a căpătat astfel aparența retractării. Trecem peste elementele de obscuritate introduse în conversație de spi-

ritul suspicios al domnului („— Unde ? — Știe dumnealui...“ ; „— Care amic ? — Știe dumnealui !“) sau de predilecția feciorului pentru problemele laterale („Pe stăpînu-meu nu-l cheamă d. Costică ; e propitar...“ ; „A zis domnul că nu vrea să puie 13, că e fatal“). Un nou prilej de confuzie îl oferă înțelegerea divergentă a unei propoziții eliptice : „D. — Strada Pacienții ?... imposibil ! F. — Nu, domnule, e strada Pacienții. D. — Atunci, *nu e asta*. F. — Ba-i asta. D. — Nu. F. — Ba da.“ Cuvintele subliniate de noi, însemnînd pentru cel ce le-a rostit „nu e asta strada pe care o caut“, sînt receptate de interlocutor ca o tăgăduire a competenței sale. Pînă aici s-a speculat cu precădere echivocul cuvintelor și lipsa de corelație a frazelor. În partea finală a schiței intră în acțiune paronimia (str. Pacienții — str. Sapienții). Confuzia este cea mai grosolană, psihologic motivată totuși de istovirea prealabilă a spiritului.

O ultimă zonă a comicului cu mijloace verbale se configurează o dată cu eliberarea expresiei de orice viciu formal sau logic, efectul urmînd să se producă printr-o grupare specială a unităților comunicării. Procedeu cel mai solicitat este repetiția sub diversele ei forme, reductibile îndeobște la manifestări ale inconștienței. O supraveghere lucidă a propriei vorbiri tinde la eliminarea repetițiilor, cînd ele nu răspund unei intenții exprese. Incapabil de acest autocontrol, personajul comic nu opune nici o rezistență evoluției spre stereotipie a limbajului său. Se poate ajunge astfel la repetarea textuală a unor fraze întregi : Conul Leonida — teoria „fandacșiei“ ; Cațavencu — „un om politic trebuie, mai ales în niște împrejurări politice ca acelea prin care trece patria noastră, împrejurări de natură a hotărî o mișcare generală, mișcare ce, dacă vom lua în considerație trecutul oricărui stat constituțional, mai ales un stat tînăr ca al nostru...“ ; Farfuridi — „După ce am vorbit dar din punctul de vedere istoric, din punctul de vedere de drept, voi încheia cît se poate mai scurt...“ ; eroul

din *Lanțul slăbiciunilor* — „Viu la tine sigur că n-ai să mă refuzi ; știu cât pot conta pe amiciția ta și nu-mi permit a mă-ndoi un moment că în cazul de față, fiind vorba, mă-nțelegi, de o chestiune...”

O utilizare foarte insistentă cunosc expresiile constante, despre a căror semnificație psihologică s-a vorbit în altă parte. Ceea ce se poate adăuga aici privește grija scriitorului de a evita riscul schematizării excesive, preocupare evidențiată de flexibilitatea unor formule, ca și de înzestrarea acelei personaj cu o gamă mai întinsă de ticuri verbale. Cel dintâi exemplu îl oferă Jupîn Dumitrache, prin amploarea repertoriului său de formule și prin modulațiile înregistrate de atâtea dintre ele : „am ambiț, ți u când e vorba la o adică la onoarea mea de familist” — „ia vezi tu... mă știi că am ambiț, când e vorba la o adică, ți u la...” — „ia vezi, știi că am ambiț, ți u când e la o adică...” — „ia vezi de ce am vorbit, [...] mă știi că ți u când e la o adică...” ; sau : „Apoi să știu de bine că intru în cremenal !” — „măcar să știu de bine că merg la cremenal !” — „măcar să intru și-n cremenal !” ; sau : „Eu, de ! negustor, să mă pui în poble cu un goate-goale nu vine bine...” — „eu negustor... să mă pui în poble cu un bagabont ca ăla, nu face...” (Alte expresii ale personajului : „Ce poftesti, mă musiu ?”, „Să-mi tai mie favuridele !”, „ale tinereții valuri !”) În afara binecunoscutului „ai puțintică răbdare”, Trahanache întrebuințează o multitudine de formule secundare : „Într-o soțietate fără moral și fără prințip... trebuie să ai și puțintică diplomatie !” (variantă : „Într-o soțietate fără moral și fără prințip, nu merge s-o iei cu iuțeală, trebuie să ai puțintică răbdare...”), „bine zice fiu-meu de la facultate”, „stăi, să vezi”, „să juri, nu altceva”, „l-am prins cu alta mai boacăna”, „să n-am parte de Joița”, „sunt cestiuni arzătoare la ordinea zilei”, „dă-i înainte, stimabile, aveți cuvântul !”, „nu întrerupeți”, „faceți tăcere”, „dacă mă iubești, fă-mi hatîrul”, „dorința adunării”, „orele sunt înaintate”. Far-

furidi, pe lângă formulele despre trădare („trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi !“, „mi-e frică de trădare“, „iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători“), mai prezintă alte câteva : „Eu merg și mai departe și zic“, „cum ziceam adineaori amicului Brînzovenescu“, „trebuie să ai curaj“, „dați-mi voie“. Dincolo de „curat“ și „familie mare, renumerație mică, după buget“, lui Pristanda îi sînt proprii „unsprece suflete“, „să trăiți“, „sărut mîna“, „ascult“. Alături de „eu pentru cine votez ?“, în gura Cetățeanului turmentat aflăm pe „ce trebuie să [mai] spui cum mă cheamă ?“, „mă cunoaște conul Zaharia de la 11 februarie“, „fă-ți idee“, „dă-i cu bere, dă-i cu vin, dă-i cu vin, dă-i cu bere“, „o mie de ani pace !“, „nu mă zgudui, că amețesc“ (ultima cu foarte multe variante). Dandanache, fixat îndeosebi prin „familia mea de la patuzsopt“, folosește de asemeni expresiile : „fără coledzi“, „ținți postii, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca, si clopoțelii... îmi țiuie grozav...“, „nu-ți fați o idee“, „nu spui ține... persoană însemnată...“, „tranc ! depesa aiți“, „eu ca rumânul imparțial“.

În schițe, condensarea în timp a prezenței personajelor rezervă procedeului o folosință mai discretă, fără însă a-i ignora eficiența : „Uite, vezi ! ăsta e cusurul tău“, „toate defectele le pot avea, dar trebuie să mărturisiți toți că am și eu o calitate“ (Lache, *Amici*) ; „Lasă, monșer, știu eu...“, „Ești teribil, monșer“ (Lache, *O lacună...*) ; „Nu face pentru ca să ne aștepte damele“, „Lasă, Lache...“ (Mache, *ibid.*) ; — „Ei ! ași ! — Parol ? — Ce ! ești copil ! ?“ (*Cam tîrziu...*) ; „Strașnic vinișor !“ (*Art. 214*) ; „S-o vezi în natură !“ (*C.F.R.*) ; „Șezi mumos, mamă !“ (*Bùbico...*) ; „Strașnici ochi ai, coană Marghioalo !“ (*La hanul lui Mînjoală*). Nu trebuie trecute cu vederea formulele colective, care țintesc stereotipia limbajului în aspectele ei supraindividuale : „A ! irezistibilă grație, cum știi de frumos să poruncești !“ — „A ! irezistibilă milogeală prietenească ! [...] ce bine știi tu să poruncești !“ (*Lațul slă-*

biciunilor) ; „Nu este nici o încurajare ; ba putem zice că este chiar o persecuțiune...“, „Statul trebuie să se gândească serios !“, „și d-ta ești d-ei cu inițiativa privată ?...“ (formule reluate, cu infime variații, de trei personaje ale schiței *Inițiativa...*).

De o natură specială este repetiția instituită prin reproducere, altfel spus ecoul verbal. În forma cea mai pură și cea mai sugestivă, procedeul e ilustrat de vorbirea lui Pristanda. Îl regăsim în schița *Art. 214*, unde semnalează starea de distracție a avocatului, adânc tulburat de farmecul tinerei cliente : „*Avocatul* — Așa tânără !... De câți ani, doamna mea ? *Tânăra* — Am împlinit optsprezece ani la două dechemvrie trecute. *Avocatul (din ce în ce mai dus)* — La două dechemvrie ?... Așa tânără !! *Popa* — La sfântul prooroc Avacum... *Avocatul (și mai dus)* — Avacum !... Așa tânără ! *Tânăra (tristă)* — ...și fără noroc ! *Avocatul* — Fără noroc !“ Reproducerea unor cuvinte străine poate îmbrăca și alte semnificații. În finalul *Noptii furtunoase*, Chiriac repetă aidoma explicațiile Vetei, semn al deplinei convingeri cu care ele au fost primite : „Ce e, ce e ! Oamenii în toată firea și nu înțelegem ! Umblăm ca nebunii ! iaca ce e ! tânărul umblă după Zița“ etc. În *Kir Ianulea*, instrucțiunile lui Negoită către văduva nemîngîiată debutează identic cu acelea pe care el însuși le căpătase de la diavol : „De cîte ori ai auzi c-a intrat dracu-n vreo femeie, nevastă, fată, măcar fie ori din ce loc, ori de ce neam ar fi...“ În schițe, demersurile eroului povestitor recurg în chip constant la fraze ale altora, a căror reproducere cvasi-literală indică o formă a ironiei : „— Tînărul — i-am zis — viu acuma de la unchiul d-tale, pe care desigur d-ta l-ai cam supărat... — Eu ? Cu ce ? — Cu ce ? Cu ce ? Știu eu ?... poate cu... [urmează, cu neînsemnate modificări, cuvintele unchiului] oarecare veleități, or pretențiuni de personalitate... de independență... de autoritate... cum am zice, iartă-mă, fumuri juvenile... căci așa sunteți toți tinerii din ziua de astăzi...“ s.a.m.d. Independent de intenția pe care o servesc, reprodu-

cerile își extrag potențialul comic din automatismul — veritabil sau simulat — care prezidează apariția lor.

Senzația de automatism verbal se poate constitui și în prezența unei ritmări excesive a vorbirii individuale sau a unor cadențe evidențiate de evoluția dialogului. Primul aspect se remarcă îndeosebi în *Scrisoarea pierdută*, unde preocupările politice ale eroilor își află echivalentul firesc în culoarea retorică a limbajului lor. Foarte caracteristică este în acest sens distribuția ternară a accentelor frazei, ilustrată de un număr însemnat de exemple : „d. Tipătescu, prefectul cel mai onest [...] Cel mai integru ! [...] Cel mai credincios !...“, „să te spe-rie mereu cu Europa, cu zguduiri, cu teorii subversive...“, „la fericirea ei !... la progresul ei !... la viitorul ei !...“, „oricare națiune, oricare popor, oricare țară își are faliții săi“, „ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liberpansismul ! ieri întristarea, azi veselia !...“ (Cațavencu) ; „de la care atîrnă viitorul, prezentul și trecutul țării“, „poporul, națiunea România“ (Farfuridi) ; „a făcut servicii partidului, județului țării...“ (Trahanache). Nici personajele „serioase“ ale piesei nu sînt absolvite de tentația cadențării. Tipătescu îi cedează în momentele de tensiune nervoasă : „Pentru că ești un om vițios... [...] Pentru că te-ai lăsat să-ți ia din buzunar, să-ți fure scrisoarea... [...] pentru că ești... [...] bețiv... vițios... păcătos“ „pentru d. Cațavencu lucrăm noi, pe d-sa noi îl sprijinim, pe d. Cațavencu să-l alegeți d-voastră“, „Pentru că dumnealui nu e ca alții mișel, pentru că nu e ca alții canalie, nu e ca alții infam... pentru că, încă o dată, la alegători ca d-ta, cu minte cu judecată limpede, cu simț politic, nu se poate mai bun reprezentant decît d. Cațavencu“. Tot astfel, în clipele ei de acută frămîntare, Zoe își ritmează frazele ca eroina unor drame : „O săptămîină, o lună, un an de zile n-o să se mai vorbească decît de aventura asta...“, „Ce vuiet ! ce scandal ! ce cronică infernală !“, „mă omor înainte de izbucnirea scandalului, astăzi, acuma, aici !“, „m-ai adus la moarte, și m-

poți scăpa, și mă lași să mor...“, „nu m-ai iubit niciodată... niciodată... niciodată...“, „ce strângere continuă de inimă ! ce frică ! ce tortură !...“, „mi-ai jucat onoarea mea, rușinea mea, viața mea“. Dincolo de introducerea notei retorice sau declamatorii, ordonanța ritmică a frazei poate plasa un accent comic în circumstanțe foarte variate : „cînd am promis ? cui am promis ? țe am promis ?“, „dă-mi înapoi costumul, trebuie să-mi dai costumul, nu te las să pleci cu costumul“, „cum Bibicul, ce Bibicul, care Bibicul, domnule ?“, „Ați șoptit ? Ce ți-a șoptit ? Ce i-ai șoptit ?“, „nu-i băiatul ! Unde e băiatul !... S-a prăpădit băiatul !“, „să nu zici că nu poți... știu că poți... trebuie să poți !“, „Ți-este prietin... știu că ți-e prietin ! să nu zici că nu ți-e prietin !...“, „Unde sunt farfuriile ?... Voi să văz farfuriile ! Adu farfuriile !“ etc.

Cît privește dialogul, acesta relevă în răstimpuri tendința grupării replicilor în succesiuni ritmate, faptul imprimînd personajelor o vagă alură de marionete : „*Jupîn Dumitrache* — Chirac ! M-am nenorocit ! *Chiriac* — Pentru ce ? *Jupîn Dumitrache* — S-a dus ambițul ! *Chiriac* — Cum ? *Jupîn Dumitrache* — Tocmai la ce am ținut... *Chiriac* — Ce ?“ ; „*Efimița* — E idee, Leonido ? *Leonida* — Aprinde lampa... *Efimița* — E fandacsie, bobocule ? *Leonida* — Nu-i lucru curat, Mițule ! *Efimița* — E ipohondrie, soro ? *Leonida* — E primejdie mare, domnule !“ ; „*Brînzovenescu* — De-aia noi astăzi cînd am mirosit ceva cumva... *Farfuridi* — Ceva cumva... *Trahanache* — Ceva cumva ? *Brînzovenescu* — Dacă e ceva la mijloc... *Farfuridi* — Ceva la mijloc... *Trahanache* — Ceva la mijloc ?“ ; „*Ipistatul* — Vorrrbă ! Ce căutați noaptea în prăvăliile negustorilor ? *Crăcănel* — Căutam o persoană... *Pampon* — Da, o persoană... *Ipistatul* — Vorrrbă ! Ce persoană ? *Crăcănel* — Pe Bibicul. *Pampon* — Pe Bib... *Ipistatul* — Vorrrbă !“ ; „— Ia să știe dumnealor că este aici o justiție, care pedepsește cu asprime orice tentativă, mă-nțelegi... — Lache ! — Ia să știe că sunt judecători la Berlin ! — Lache ! !

— Că în materie politică nu-ți este permis a mai întrebuința violența fără să mergi la ghilotină... — Lache !!!“

Darul unic al scriitorului de a păstra un raport de strictă adecvare între efectele comicului verbal și condiția specifică a fiecărui personaj se bucură de recunoașterea generală a comentatorilor operei sale. Pompiliu Constantinescu nota în acest sens : „Și Cetățeanul turmentat, și Pristanda (mahalagii amândoi) estropiază cuvintele ; dar aceleași cuvinte, întrebuințate de Cașavencu și Tipătescu, își păstrează forma corectă. În schimb, Cașavencu estropiază citatele latinești, ideile, logica lor și trivializează teoriile. [...] Farfuridi trivializează istoria și compromite judecata logică. Conul Leonida, de extracție mahalagească, estropiază nume proprii, neologisme tehnice, și trivializează explicațiile logice și psihologice (ale revoluției și ale halucinației). Ipingescu și Dumitrache, discutînd articolele lui Rică Venturiano, estropiază neologismele tehnice, ca și Leonida, și trivializează ideologia democratică.“¹ Sînt observații în spiritul cărora orice pagină a operei poate produce noi argumente. Despre oricare din accentele comice pe care le-a atribuit personajelor sale, Caragiale ar fi putut spune împreună cu Molière : „L'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme et peint d'autant mieux son extravagance...“ (*La Critique de l'École des Femmes*).

¹ *Comediile lui Caragiale, loc. cit., p. 627.*

COMPUNEREA

În arsenalul mijloacelor comice folosite de Caragiale, o serie de procedee larg solicitate își bazează unitatea de principiu pe stabilirea unor raporturi speciale între elementele desfășurării epice sau dramatice. Considerarea unei opere literare sub aspectul părților ce o alcătuiesc și a relațiilor existente între ele ușurează adeseori înțelegerea intențiilor de care a fost animat autorul. În cazul particular al creațiilor comice, o asemenea abordare a operei este motivată suplimentar prin gradul superior de pregnanță pe care îl atestă conexiunile interioare, înzestrate în ocazii foarte numeroase cu o evidență aproape geometrică. Temeiul mai adânc al acestei stări de lucruri îl constituie eficiența verificată a structurilor schematice în reliefaarea vidului de conștiință ca trăsătură esențială a universului comic. Într-adevăr, caracterul de excesivă liniaritate al grupării unor evenimente sau personaje este capabil să sugereze absența rațiunii subiective din rîndul factorilor ce au

decis respectiva organizare. Se naște concomitent impresia transformării indivizilor în obiecte subordonate unei voințe străine, în umile jucării ale unui regizor invizibil. Impresia devine cu atât mai puternică prin confruntarea cu sentimentul de libertate pe care personajele îl conservă intact. Căile care conduc la obținerea acestui efect fiind desigur foarte variate, observațiile se pot alinia, pentru o mai ușoară cuprindere, sub categoriile simetriei, ritmicității și convergenței.

Simetria reprezintă la Caragiale un mijloc favorit al ordonării spațiului comic. Predilecția este pusă în lumină încă de felul grupării personajelor în atâtea din creațiunile sale. Edificiul *Noptii furtunoase* se sprijină pe două cariatide : Veta și Zița. În jurul celei dintâi gravitează doi bărbați — Jupân Dumitrache și Chiriac, în jurul Ziței alți doi — Țircădău și Rică Venturiano. Din faptul că un membru al grupului secund pare a voi să se introducă în celălalt, tulburând astfel simetria ansamblului, decurg toate conflictele comediei. În *D-ale carnavalului*, Nae Girimea este pivotul în jurul căruia se rotesc două perechi : Crăcănel-Mița Baston, Iancu Pampon-Didina Mazu. Participarea bărbierului la două triumphiuri constituie cheia dispozitivului comic. În schița *Proces-verbal*, două grupuri similare prin componență (d-ra Matilda Popescu cu mama sa, d-na Ghioala Popescu, și d-ra Lucreția Ionescu cu mătușa sa, d-na Anica Ionescu) intră simultan în conflict cu proprietarul Stavache Stavrescu, pentru ca încetarea ostilităților și satisfacția generală să se producă tot pe terenul simetriei : proprietarul posedă două case, „iar amîndouă imobilele sunt la fel identice cu deosebire că amîndouă au fața pusă altfel către răsărit și către apus lipite spate-n spate“. Avocatul din *Art. 214* primește în aceeași zi două vizite : mai întîi pe a preotesei Tarsița Popescu însoțită de fiul ei, Lae, ulterior pe a părintelui Petcu și a fiicei sale, Acrivița. Ambele vizite au drept scop intentarea unor acțiuni de divorț. Se constată că soțul și soția s-au adresat fără știre aceluiași avo-

cat, care le va sprijini cererea de despărțenie pe prevederile articolului 214 : consimțământ mutual.

Cuplurile geminate — Smotocea și Cotocea, Farfuridi și Brînzovenescu, Lache și Mache — mărturisesc la rîndul lor înclinarea scriitorului către efectele comicului de simetrie. Smotocea și Cotocea s-au născut în aceeași zi, unul la Dorohoi, celălalt la Severin (puncte simetrice pe harta țării) și au ajuns, prin îmbrățișarea la București a aceleiași cariere, „doime de o ființă și nedespărțită“. Caracterizarea din urmă e aplicabilă și celorlalte cupluri, fiecare valorificînd procedeul dintr-o nouă perspectivă. În cazul Smotocea-Cotocea, simetria era adusă pînă la identitate. Farfuridi și Brînzovenescu sînt în schimb personalități complementare : primul intransigent și exploziv, al doilea moderat și temător („Te joci cu puterea ?“ ; „E tare ! prea tare ! n-o iscălesc“ ; „Tache ! Tache, fii cuminte“). Pe fondul acestei deosebiri a caracterelor, simetria de replici și gesturi devine și mai sesizantă : „*Brînzovenescu (aparte)* — E galben ! *Farfuridi (aparte)* — Ce roșu s-a făcut“ ; „*Brînzovenescu* — Uite de ce e vorba, stimabile, să fim scurți... Prin tîrg... se spune... *Farfuridi* — Adică, dă-mi voie, să fim expliciti ; mie îmi place să pun punctele pe i... Se aude...“ ; „*Brînzovenescu* — D. Trahanache la vizită la d. Cațavencu... [...] *Farfuridi* — Madam Trahanache la vizită la d. Cațavencu...“) Un cuplu contrastant alcătuiesc protagoniștii schiței *O lacună...*, Lache Diaconescu și Mache Preotescu — „colegi, prieteni și cumnați“. Proaspăt logodit cu sora d-nei Diaconescu și invitat la cină în familie, Mache îl zorește neîncetat pe celălalt : „ai mai repede, că e tîrziu ; să nu ne aștepte damele ! La care Lache răspunde : — Lasă, monșer ; știu eu ; nu o să ne punem la masă de acum.“ Întreaga bucată păstrează aceeași dispunere a replicilor : „— E tîrziu, Lache ! — Ce tîrziu ?“ ; „Aide, Lache ! lasă, Lache ! — Nu las, domnule !“ ; „— Lasă, Lache... s-ascultăm, Lache !... — Ești teribil, monșer, parol !...“ Ingenioasă variație pe tema cuplului,

schița surprinde personajele într-o fază a contențiunilor pasagere, pe care integrarea lui Mache în ruajul domestic le va face curînd să dispară. Armonia eroilor schiței *La Paști* nu mai este prin nimic contrazisă. Îi unește aceeași suferință — o gheată nouă prea strîmtă, „dar pe amicul nu-l supără gheata a din dreapta, îl supără a din stînga“. Pe toată durata înfățișării, unul din personaje e vocea, celălalt ecoul său : „Lache zice : — Ai să mai umblăm... mai rău e cînd ștezi ! Și amicul zice : — Și mie mi se pare...“ ; „Lache zice : — Ai să umblăm... e rău cînd stai ! Și amicul zice : — Și mie mi se pare“ ; „Lache zice : — Eu o scot. — Și eu o scot, zice amicul.“

Ca un aspect deosebit al simetriei trebuie menționată inversarea, în cadrul căreia se confruntă două atitudini contrarii, legate între ele printr-un element comun. În schița *Atmosferă încărcată*, naratorul este interpelat succesiv de doi cetățeni foarte indignați, unul de măsurile preconizate de guvern („Cînd vine, mă-nțelegi, un guvern ca bandiții, fiindcă n-are cine să-l oprească de a lovi în tot ce e mai scump“), celălalt de mișcările de stradă îndreptate contra guvernului („derbedeii ! bandiții, care socotesc că, dacă se strîng două-trei sute, gata pe scandal...“). Amîndoi își vor părăsi interlocutorul după ce i-au reproșat cu vehemență neutralismul ; primul respinge tăios propunerea de a i se achita consumația, al doilea pleacă grăbit lăsîndu-și halbele neplătite. Schița *De închiriat* reproduce două dezbateri de familie, ambele axate pe chestiunea mutatului. Într-un caz inițiativa aparține bărbatului („ — Nu-mi mai dă mîna, cucoană ! leafa scăzută ; criză ; nu mai pot ! trebuie să căutăm una mai ieftină... — Iar să ne mutăm ? — Dacă trebuie...“), în celălalt rolurile se inversează („ — Dar dacă găsești una mai ieftină și mai bună ? N-ai zis tot tu că aici ți-e departe de canțilerie ? — Da, decît... ce zor e să ne gîndim de-acum ?“). A treia zi de Sf. Gheorghe, inițiatorii deplîng — fiecare în felul său — consecințele nefaste ale mutatului : „ — Umbrela mea ! șoșon-galoșii mei ! mi

i-ați pierdut pe drum !...“ ; „— Oglinda din salon ! ce-ai făcut ? trăsni-te-ar Dumnezeu să te trăsnească !“ O relație de inversare stabilesc între ele două replici ale *Vizitei*. D-na Popescu îl consolează pe oaspete de nenorocirea întâmplată pantalonilor săi : „— Nu e nimica ! iese... Cafeaua nu pătează ! iese cu nițică apă caldă...“ Cîteva rînduri mai jos, în clipa cînd „maiorul“ își pierde cunoștința, musafirul temperează panica mamei : „— Nu-i nimica ! zic eu. Apă rece !“ În *Five o'clock*, prima parte a anchetei este susținută de Măndica, aceasta reprimînd energic manifestările de curiozitate ale surorii sale : „*Măndica* — Vii tocma la pont... *Tincuța* — Ai fost... ? *Măndica* — Taci tu !... Las' să-l întreb eu...“ O dată cu sosirea Miței Potropopescu, *Tincuța* își asumă ea conducerea interogatoriului : „*Măndica* (*Miței*) — Ai fost aseară... *Tincuța* (*Măndichii*) — Taci tu ! Las' să-ntreb eu.“ În prima secvență a *Art. 214*, avocatul se arată rece și plictisit, rezistînd din răspuseri familiarităților unei femei de vîrstă climacterică. Cea de-a doua vizită, prin grația tînăra a Acriviței Popescu, îi modifică fundamental dispoziția, spre a se vedea că omul nu este totuși un misogin.

O altă metodă de a arunca o lumină comică asupra unui eveniment este divizarea lui în părți egale și orînduirea ritmică a acestora. Un exemplu limpede în schița *O zi solemnă* : „— Leonido, care e capitala județului Buzău ? — Mizilul, domnule ! a răspuns cu mîndrie tînărul Leonida, viitor primar al urbei sale natale. — Nu-i adevărat, Leonido, a zis profesorul : e Buzăul... Dar capitala județului Prahova ? — Mizilul, domnule ! a răspuns hotărît junele. — Nu e adevărat, Leonido ; este Ploieștii. Dar a județului Ialomița ? — Mizilul, domnule ! — a răspuns desperat băiatul. — Nu-i Mizilul ; e Călărașii... Treci la loc !“ Mecanismul se desface cu ușurință : o serie determinată de elemente (întrebarea, răspunsul, contestarea) se repetă fără abatere, ca silabele unei poezii în metru dactilic. Cel mai adesea, după cum va reieși

din mai multe exemple, grupul repetabil e prezent de trei ori. Dacă simetria era legată prin definiție de repartizarea duală a unităților, ritmicitatea recurge de preferință la virtuțile ordonatoare ale numărului 3. Școlarul Cănuță este supus întrebărilor în trei zile consecutive, pasajul respectiv putînd evidenția noi aspecte ale ritmicității, cum sînt gradația ascendentă și distribuția concertată a detaliilor. În prima zi, dascălul intră în clasă „supărat“, a doua zi „și mai supărat“, a treia zi „turbat“. Apelativele cu care își gratifică elevul vădesc în diversitatea lor o grupare studiată : prima dată — „neghiobule“, „prostule“, „nătărăule“ ; a doua oară — „dobitocule“, „boule“, „măgarule“, „vită“ ; a treia oară — „loază“.

Procedeul detaliilor ritmate poate fi semnalat și în alte situații. Cerșetorii (trei la număr !) din *Ultima emisiune...* sînt individualizați nu numai prin destin, ci și prin băutura ce le-a intrat în obicei : d-l Iancu Bucătarul își comandă doza de rachiu de drojdii cu picături de pelin, cocoanei Zamfira i se aduce o țuiculiță, iar d-lui Tomița Barabanciu un rachiu de izmă fiert cu piper.¹ În *Five o'clock*, feciorul anunțînd-o pe „madam Potropopesco“, „Măndica se face roșie, Tîncuța vîină, eu galben“. Inocentul Bùbico *ronțăie* o bucatîcă de zahăr, *lăpăie* conținutul unui pahar cu lapte, *clefăie* bomboana oferită de omul demonic. O *cronică de Crăciun...* enunță vitregia timpului de iarnă prin trei formule deosebite : „să nu scoți un cîine afară din bordei“, „să nu scoți un reporter afară din redacție“, „să nu iasă un popă afară din casă“. Cîț privește gradațiile ascendente, acestea sînt de asemeni destul de numeroase. În eforturile lui de persuasiune, Tipătescu își numește succesiv interlocutorul „prea iubitul d. Cațavencu“, „același d. Cațavencu“, „tot nenea Cațavencu“. Acuzat că-și construiește intervenția din fraze împrumutate („Astea le-ai

¹ Individualizarea prin băuturi se remarcă și în *D-ale carnavalului*. În actul II, Catindatul se magnetizează cu rom, Didina comandă o bere, Mița cere un „vermalt“, Iancu Pampon o mastică.

citit undeva“), eroul schiței *Dascăl prost* se apără spunând : „Pe onoarea mea, nu“ ; „Zău, nu“ ; „Pe ochii mei !...“ Stăpîna lui Bùbico își dojenește favoritul : „șezi mumos, mamă !“ ; „șezi mumos, mamițo“ ; „șezi mumos, mamițico !“ Înainte de a-i astupa gura cu mîna, Mândica încearcă să-și disciplineze sora prin trei exclamații autoritare : „Taci tu !“ ; „Taci, soro !... n-auzi ?“ ; „Taci !...“ Negustorului la care slujea Cănuță i se notează astfel inflexiunile vocii, în momentul cînd refuză o vînzare pe credit : „zice dulceag“ ; „zaharisind și mai tare tonul“ ; „cu glasul ca miambalul“.

Senzația ritmicității o comunică și unele desfășurări mai întinse, bazate pe repetarea cu mici variații a unui proces de acțiune și reacțiune. În *Lanțul slăbiciunilor*, strădania de a afla numele protejatului se izbește mereu de ignoranța celor chestionați. În *Tren de plăcere*, încercările d-lui Georgescu de a-și regăsi membrii familiei sînt una după alta respinse de fatalitate. Cei doi amici din schița *La Paști* caută în fel și chip să-și ușureze suferința ; rezultatul e neconținut același, adică nul. *Triumful talentului* înfățișează o suită ritmică de tentative și de eșecuri. Remarcabil în asemenea cazuri este și modul în care secvența finală, fără a se înstrăina de cele anterioare, reprezintă totuși o surpriză, o poantă. Ultimul concurs la care participă Niță Ghițescu produce și ultimul său eșec, căruia însă o circumstanță specială îi dăruiește aparența triumfului. Numele elevului primejduit la latină sfîrșește prin a fi aflat ; este însă alt nume decît al aceluia pentru care fusese pornită cercetarea.

Despre convergență vorbim într-un sens deosebit de acela pe care Taine îl acordase acestui termen. Nu ne referim deci la meritele cîștigate de opera de artă prin felul cum a știut să-și organizeze efectele în vederea unei impresii puternice și unitare. Prin convergență înțelegem, în actuala ordine de idei, prezența unor certe corelații acolo unde normal ar fi fost să domnească nestingherit hazardul, starea de conexiune a unor

elemente cărora un spațiu străin de cerințele comicului le-ar fi rezervat o existență independentă. Fenomene de acest tip au mai fost menționate în cercetarea de față, de pildă atunci când s-a remarcat — în cadrul *Scrisorii pierdute* — acordul constant dintre atitudinea politică a personajelor și temperamentul fiecăruia dintre ele, sau — în *Cănuța om sucit* — virtutea celor mai ciudate întâmplări de a reproduce intact caracterul eroului. Utilizarea convergențelor comice este însă mult mai largă, de obicei procedeul semnalându-se printr-o anumită selecție a detaliilor. Teza de licență în drept a lui Coriolan Drăgănescu nu tratează un subiect oarecare, ci pe acela impus de profilul personajului : *Ordinea publică în statul modern*. Tot astfel, doctoratul în medicină al tânărului Mișu Z..., din vina căruia d-ra Porția Popescu va încerca să se sinucidă înghițind o soluție de fosfor în alcool, fusese obținut prin susținerea tezei *Simptomele la diverse intoxicații violente*. Tentativa de sinucidere are loc, după cum se știe, în strada Fidelității nr. 13. Nomenclatura străzilor și numerotarea imobilelor reprezintă domeniul consacrat al convergenței. Conflictul din *Proces-verbal* se produce în strada Grațiilor (proprietarul pretinde că „toate chiriașele au sărit asupra-i caudându-i lediuni“), încă o dată la numărul fatal. Protocolul încheiat de agentul autorității consemnează faptul că în ziua respectivă el mai anchetase „o altă chestiune de aceeași natură în strada Pacienții“ — și într-adevăr răbdarea comisarului este mai presus de orice elogiu. Dialogul din *Căldură mare* se desfășoară tot pe strada Pacienții (purătorii convorbirii „păstrează un calm imperturbabil, egal și plin de dignitate“), în fața imobilului cu număr schimbat — pentru conjurarea destinului funeste : nu 13, ci 11 bis. E o precauție pe care, domiciliat și el în str. Pacienții nr. 13, Lefter Popescu a omis s-o adopte, osîndindu-și astfel așteptările la o veșnică sterilitate sau — mai crudă decît aceasta — la o falsă răscumpărare.

Ca o formă de manifestare a convergențelor comice trebuie studiate numele personajelor. Independent de orice considerente livrești, faptul ca un om să se numească într-un fel care se conformează prea vizibil sau contravine prea puternic condiției lui determinate (caracter, înfățișare, profesie, destin ș.a.m.d.) a fost și va rămâne producător de surpriză și — cel mai adesea — de veselie. Pe această reacție obștească se sprijină autorii comici în operația botezării personajelor. Majoritatea numelor plautine își desemnează pitoresc purtătorii, și autorul nu uită să le sublinieze semnificația.¹ La Molière — ca să-i solicităm un singur exemplu — numele avarului reproduce latinescul *harpago*, care înseamnă cîrlig, cange de fier și, prin extensiune figurată, hoț. În literatura noastră, mînuirea procedului de către Alecsandri și Caragiale învederează, cum s-a subliniat mereu, mari diferențe de nivel artistic. Ar fi drept să se recunoască paralel că, în esență, procedeul se păstrează același. Comună unor nume ca Tribunescu și Cațavencu este adecvarea lor, într-o proporție care întrece limitele obișnuite. Pentru a realiza efectul de adecvare, numele comic este aproape întotdeauna un nume analizabil, adică unul în care se poate distinge un cuvînt oarecare al limbii. Arta lui Caragiale stă între altele în derivarea numelor din termeni cu sugestii multiple, capabile să se valorifice integral sub impulsul desfășurării caracterelor. *Venturiano*, de exemplu, are la bază verbul *a vîntura*, aflat în centrul unei numeroase familii: vîntură-lume, vîntură-țară, zvînturat (aventurier), vînturatic (flușturatic), vînturător (de fraze, de ulițe), zvînturatic (zburdalnic) etc.² *Cațavencu* evocă omonimele *cață* [1] „băț lung, cu un cîrlig la capăt, slujind ciobanului să prindă oile“ și *cață* [2] „persoană căreia nu-i mai tace gura“, cel dintîi prezent în expresia *a umbla cu cața* „a înșela pe

¹ Vezi B. A. Taladoire, *op. cit.*, p. 177.

² Vezi și Ș. Cioculescu, *Din tipologia lui Caragiale: Rică Venturiano, Limbă și literatură*, VIII, 1964, p. 282.

cineva, a prinde cu vorba“, al doilea în altă zicere tipică — *a se pune cață pe capul cuiva* „a stăruî din răsputeri“. În *Dandanache* își contopesc sugestiile cuvinte precum *dandana* „alarmă, tumult ; tămbălău, tărăboi ; belea, boroboacă“, *dăndănaie* „năzdrăvănie, bazaconie“, *a dăndăni* „a se legăna, a oscila (onomatopee exprimînd mișcarea alternativă a clopotelor)“.

Caracterul analizabil al cîtorva nume caragialești fiind estompat de evoluția limbii, nu este de prisos a aminti că *Trahanache* derivă din *trahana* „tăieței“ ; că *girimea* (*geremea*, *giurumea*) însemna odinioară „amendă, lucru de clacă, lucru prost“ (vezi și expresia *a ajunge la giurumea* „a fi luat în rîs“) ; că *Hurdubiloaia*¹ provine din *urdu-belea* „pe neașteptate ; belea ce tabără pe cineva“ ; că *titircă* este sinonim cu *titirez*, iar *pristanda* e denumirea unui dans popular asemănător cu brîul. Ultimele două exemple reprezintă un binevenit avertisment împotriva tentației de a supralicita principiul motivării onomastice. Pentru că un nume poate să nu anticipeze de loc substanța personajului și totuși să devină, îndeosebi prin raritatea lui, un bun mijloc de individualizare comică.

Pentru lumina pe care o aruncă asupra destinului purtătorilor, demne de citat sînt mai ales două nume : Lefter și Cănuță. Cel dintîi, după cum observa G. Călinescu, insinuează paupertatea fatală a insului². În celălalt, autorul însuși relevă un reper al inadaptării : „Radu, Răducanu, Cănuță — fără praznic la călindar“. *Cănuță* mai este însă, în graiul muntean, și diminutivul substantivului *cană*, fapt care ne trimite direct la definiția figurată a psihologiei personajului : „Istoria lui se poate asemana cu istoria unui pahar care rabdă

¹ Nume folosit în două rînduri : la rubrica *Gogoși* din *Claponul*, 1877 („Moșa Sevastița Hurdubiloaia din Popa Nan“ ; vezi *Opere*, 3, p. 200) și în schița *Art. 214* („Pe Răduleasca, pe Popeasca, pe Ioneasca, pe Otopeanca, pe Hurdubiloaia, pe Popeasca ailaltă...“).

² *Domina bona*, loc. cit., p. 30.

să-l umpli cu litra și pentru o picătură se supără și dă pe-afară“. (În *Kir Ianulea*, același nume va fi atribuit părintelui Acriviței, poate în vederea unui contrast comic : „Hagi Cănuță, toptangiu pe vremuri“.) Dacă socotim îndeletnicirea omului ca o componentă a destinului său, atunci nume predestinate sînt de asemeni *Cecilia Pavugadi* pentru o pianistă (numele de botez este împrumutat patroanei pianiştilor, iar cel de familie aglutinează primele patru note ale gamei bisericești) sau *Verigopolu* și *Guvidi* pentru bărbații ce exploatează farmecele soților (primul dintre ele amintește arhaicul *verigaș* — pro-xenet ; al doilea nu mai necesită nici o explicație). În cazul preoților, lăsînd la o parte pe facilul *Matache Sugăceanu* dintr-o „gogoasă“ a *Claponului* (totuși preotul din *Ultima emisiune...* se va chema și el Matache), se remarcă folosirea de către scriitor a unor nume aparent contradictorii : *Zăbavă* și *Pripici*. Sensul lor se poate totuși unifica, dacă înțelegem că zăbava se produce la cîrciumă, iar pripa la liturghie. *Popa Zăbavă* e de altfel un nume proverbial, invocat ca atare în mai multe ocazii ¹.

Aceleași valențe comice ca și adecvarea onomastică excesivă le are fenomenul opus acesteia, adică dezacordul dintre nume și persoană. Despre sir John Falstaff, căruia Shakespeare îi atribuisese numele unei ilustre figuri istorice, Caragiale scria : „E mai comic parcă un așa berbant cînd poartă un nume ce amintește atîtea mari virtuți, pe care el, tipul opus și grotesc, tocmai nu le are. Închipuiți-vă într-o comedie modernă la noi un tip de bețivan bătăuș de alegeri care s-ar

¹ „Nu e vorba, între noi fie zis, și eminenția sa monseniorul de Reims prea seamănă cu popa Zăbavă.“ (*Cronica teatrală* [II], *Voința națională*, 18.X.1885 ; vezi *Opere*, 3, p. 169.) „Ce crezi, părinte Zăbavă, de noul proiect asupra clerului?“ (*Moftul român*, 24.I.1893 ; vezi *Opere*, III, „Cultura națională“, 1932, p. 198). „Popa Zăbavă [...] te face, chiar la ceasul suprem al morții, să aștepti și să-ți amîi plata acelei ultime scadențe“ („*Literatură patologică*“, *Epoca literară*, 20.V.1896 ; vezi *Opere*, 3, p. 239).

numi pompos *Mihai Viteazul* !¹ Din propria sa operă, scriitorul ar fi putut aduce exemple foarte elocvente. Prin numele de botez, Dandanache devine omonim cu căpetenia grecilor în războiul troian, Crăcănel cu întrepidul fecior al lui Ulise, iar bărbatul Efimiței cu eroul de la Termopile. În atingere cu romantismul prin unele deprinderi verbale, dar contrazicându-l prin structura sa autentică, personajul feminin al *Scrisorii pierdute* poartă un nume tradițional pentru eroinele noastre romantice, utilizat între alții de C. Negruzzi în nvela *Zoe*, de Bolintineanu în primul său roman, de Gr. Grindea în *Fulga sau ideal și real*.

În anumite situații, convergența numelor proprii se subordonează efectelor de simetrie sau ritmicitate, contribuind la consolidarea lor. În cadrul cuplurilor gemenate, personajele se numesc Smotocea și Cotocea, Tache Farfuridi și Iordache Brînzovenescu, Lache Diaconescu și Mache Preotescu. Inversările onomastice pot fi remarcate în schițe ca *Triumful talentului...* (Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu), *De închiriat* (George Marinescu și Marin Georgescu), *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* (Mihail Constantinescu și Constantin Mihăilescu). Gruparea serială a numelor ne întâmpină în *Bacalaureat* (Virgiliu, Horațiu și Ovidiu Georgescu), în *O cronică de Crăciun...* (copiii lui Caracudi, căsătorit cu o profesoară de istorie, sînt botezați succesiv Traian, Decebal, Aurelian, Mircea, Dan, Despina, Kiajna) și mai ales în *Lanțul slăbiciunilor*, unde personajele refac prin patronimice o întreagă ierarhie bisericească : Popescu, Preotescu, Diaconescu, Ionomescu, Sachelarescu², Piscupescu, Dăscălescu.

¹ Știe carte băiatu lui Papuca !..., *Constituționalul*, 2.VIII.1889 ; vezi *Opere*, 4, p. 184—185.

² *sachelar* — administrator al bunurilor bisericii.

DICȚIUNEA

O gamă deosebită de procedee comice este pusă în atenția cercetării lui Caragiale de sectorul narativ al operei lui, care alătură nuvelor și povestirilor un însemnat număr de schițe. Comună tuturor acestor bucăți este introducerea unui anumit sistem de relații între autor și cititorii săi, în care cel dintâi devine prin el însuși — și nu doar prin simpla substanță a comunicării — ținta unui viu și statornic interes. La temelia amintitei împrejurări a fost pe drept cuvânt invocată „apucătura omului de teatru, a regizorului se poate zice, care, dacă nu-și prezintă ficțiunile de-a dreptul pe scenă, simte neapărat trebuința să conducă într-una și spectacolul și pe spectatorul implicați ideal în conștiința povestitorului”¹. În întregirea considerațiilor citate se poate spune că — neasemuit mai frecvent decât imaginea regizorului — Caragiale o deșteaptă pe aceea a unui actor, prin a cărei expresivă mimică și intonație

¹ P. Zarifopol, *Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere*, I, p. XXIV.

orice pagină de proză se transformă în monolog. Este o impresie susținută de altfel, în afară de înseși datele operei, de multe mărturii ale contemporanilor lui Caragiale, unanimi în recunoașterea darului său actoricesc. „L-am văzut acum doi ani — scria Ibrăileanu în 1912. Era strălucitor de vervă și mai tânăr decît oricînd. A vorbit șase ceasuri în șir, în picioare, și jucînd scenele pe care le istorisea. Atunci am auzit din gura lui cele mai splendide «pagini» de critică literară din cîte cunosc. Și tot atunci a povestit cîteva scene și a redat cîteva tipuri caracteristice care ar face, singure, gloria unui scriitor. Omul acesta creă viață jucîndu-se.“¹

Regimul de comunicare între narator și cititori pe care îl instituie proza lui Caragiale reprezintă cîmpul de manifestare al unor speciale virtualități comice. Ele configurează laolaltă un mod anumit al relatării evenimentelor, capabil de a le potența acestora comicul intrinsec sau chiar de a le conferi o culoare hazlie de care altminteri ar fi rămas străine. Dicțiunea comică este o afectare sui-generis, despre care atît teoreticienii, cît și oamenii de meserie au vorbit în repetate rînduri, într-o unitate de vederi căreia distanțele în timp și spațiu nu par menite să-i aducă prejudicii. „Ceea ce spun despre acțiuni — avertizează Quintilian (*Oratoriae Institutionis Liber VI. III. De risu*) — trebuie să se înțeleagă de asemeni despre față și despre gest, care desigur contribuie la provocarea rîsului, dar mai cu seamă atunci cînd n-avem de loc aerul de a dori să producem acest efect ; căci nimic nu este mai nesărat decît ceea ce anunțăm ca un lucru cu haz“ („nihil enim est his, quae sicut *salsa* dicuntur, insulsius“). Herbert Spencer scrie în *Fiziologia rîsului* : „oamenii care, prin talentul lor de actori, dovedesc un foarte fin sentiment al comicului, știu de obicei să facă și să spună lucrurile cele mai bufone cu cea mai mare seriozitate din lume“. Pentru Taine, „umorul constă în

¹ Caragiale — Cînd a împlinit șasezeci de ani, loc. cit., p. 15.

a spune pe un ton solemn lucruri nespuse de comice și în a păstra stilul nobil și fraza amplă chiar în momentul în care provoci râsul întregului auditoriu“. „Narațiunea umoristică — arată la rîndul lui Mark Twain — trebuie depănată grav ; povestitorul se străduiește să ascundă punctul ce i se pare apt să trezească râsul.“ Celebrul comedian Buster Keaton declară : „Am remarcat de la începutul carierei mele în music-hall că, atunci cînd termini un număr mai mult sau mai puțin hazliu, provoci râsul cu atît mai tare cu cît rămîi indiferent și chiar mirat de ilaritatea publicului“. Vom încheia șirul prin invocarea opiniei lui Caragiale, așa cum s-a păstrat ea în amintirea fiicei scriitorului : „Dacă noi povesteam ceva comic și rîdeam, ne oprea spunînd : «Voi povestiți, nu rîdeți : lăsați-mă pe mine să rîd»“¹.

În rezumat, păstrarea tonului într-un registru impasibil sau — mai mult decît atît — investirea lui cu rezonanțe solemne constituie, după o experiență îndelung verificată, o condiție a sublinierii efectului comic. Contrastului propriu obiectului în sine i se suprapune un contrast exterior, generat de atitudinea inadecvată a subiectului față de obiect. Un procedeu favorit al lui Caragiale este dispersia accentelor elevate, de o căutată distincție, în prezentarea unor realități triviale sau ridicole. Iată biografia cocoanei Zamfira, expusă în schița *Ultima emisiune...* : „Această persoană, care a pierdut de mult un ochi și *uzul comod* al mîinii drepte și al piciorului drept, are o istorie poate și mai interesantă decît *amicii și camarazii* ei. A iubit !... De la o *fragedă vîrstă* s-a furat din casa părintească — tatăl ei era cel mai vestit ghitarist fără perdea de pe vremuri. *Complicele acestui furt* era un tînăr viorist *plin de talent*. Peste un an, s-a furat de la primul ei complice ; al doilea complice era un *foarte distins* cobzar ; peste doi ani, alt complice și, în sfîrșit, așa din doi ani

¹ E. Logadi, *loc. cit.*, p. 165.

În doi ani, uneori chiar mai des, din complice în complice, a avut nenorocirea să dea peste unul care a pretins cununie în regulă și care, îndată ce s-a văzut furat, n-a înțeles, ca toți ceilalți, că *regulele cele mai elementare ale galanteriei* îl obligau să renunțe la orice scandal : acesta era *celebrul* Mitache Muscalagiul, un piept și o forță erculeane. A pîndit-o, a prins-o la un chef cu ultimul ei complice, cîntînd *bucăți alese din repertoriul părintelui ei*, s-a năpustit asupra-i, a lovit-o, a sucit-o, a tăvălit-o, a zdrobit-o... Celălalt fugise *ca un laș*... Cînd a lăsat-o Muscalagiul din mîni, *juna* Zamfira era o *masă inertă*. Iată cauza întreitii ei betegeli.“ Porțiunile pe care le-am subliniat sînt ilustrative pentru procedeul enunțat mai sus. (Nu trebuie omisă folosirea verbului *a fura* în formă reflexivă — ciudățenie impusă de natura împrejurărilor : inițiativa „furturilor“ revine întotdeauna eroinei, factorul masculin rămînînd subsidiar.) Dintre „amicii și camarazii“ co-coanei Zamfira, unul a practicat cu ani în urmă „arta culinară“, dar din pricina unor friguri rebele „a trebuit să facă omul multă vreme o cură serioasă de rachiu de drojdii cu picături de pelin“ ; celălalt, fost toboșar municipal, „a contractat un reumatism articular acut, pe care nu l-a putut combate decît cu rachiu de izmă fiert cu piper“.

S-ar putea ivi întrebarea dacă tonul prezentării celor trei cerșetori nu rămîne cumva gratuit, lipsit de orice motivare obiectivă. E un bun prilej de a observa că dicțiunea caragialescă se conformează unui anume detaliu al obiectului, în cazul de față stilului ceremonios cultivat de personaje în relațiile reciproce. În *Vizită...*, pornind iarăși de la un amănunt (uniforma de ofițer a lui Ionel Popescu), povestirea împlărilor pare să ne strămute pe un imaginar cîmp de război : „Cum o vede [pe jupîneasă], maiorul se oprește o clipă, ca și cum ar vrea să se reculeagă fiind surprins de inamic. Clipa însă de reculegere trece ca o clipă, și maiorul, dînd un răcnet suprem de asalt, se repede asupra inamicului. Inamicul dă un țipăt de

desperare.“ În bucata *Monopol...*, prin efectul unei ploii torențiale, Iașii se transformă într-o nouă Veneție : „Amicul X..., după ce plătește galant, se suie în gondolă cu mine ; locuiește în drumul meu, pe un *canaletto* — să-l las acasă. [...] Ne-am oprit. Ne pupăm în gondolă ca doi patricieni de pe timpul ilustrului doge Francesco Morosini. Se dă jos încetinel pe trotuarul plin de apă și intră, learcă de ploaie, pe portalul bătrînului său *palazzaccio*.” Sînt exemple de fantezie comică procedînd la restructurarea imaginii în funcție de un singur element al ei. În *Bùbico...*, aceeași fantezie dictează exprimarea aversiunii față de cîine (în treacăt fie spus — un exemplar inofensiv și sociabil) în accente demne de un roman gotic : „prin mintea mea încep să treacă fel de fel de idei, care de care mai crudă și mai infamă“ ; „Eu simț cum mă năvălesc, din ce în ce mai irezistibile, ideile negre“ ; „Afară, noapte neagră ca și ideile mele“ ; „Eu trec ca un demon prin mulțime și dispar în noaptea neagră...”

Oricare din fragmentele amintite pînă aici ilustrează atitudini confluențe cu ironia. Dar forma cea mai tipică a acesteia rămîne legată de adecvarea tonului nu la un aspect oarecare al obiectului, ci la acelea care — într-o situație dată — se constituie ca o rețea de aparențe înșelătoare. În *Five o'clock*, înainte de declanșarea conversației, ascultăm următorul elogiu anticipativ : „Mărturisesc drept... Am mare slăbiciune de ceea ce francezul numește *la causerie*, și de aceea frecventez bucuros cercurile *mondains*. Îmi place adică, pe românește, să stau de vorbă cu damele din lumea mare. Găsesc în conversația lor mult mai multă grație decît în conversația bărbaților. Femeile știu să spună o mie și o sută de nimicuri într-un mod mult mai interesant decît spun bărbații lucrurile cele mai serioase... O floare, o panglicuță, o deosebire d-abia simțită între două nuanțe, un nimic, distilate prin mintea subtilă a unei femei și exprimate prin acele dulci modulațiuni de voce și prin jocul acela încîntător al luminilor ochilor, capătă, pentru mine cel

puțin, un farmec indicibil.“ Formulată cu atîta nestăpînit entuziasm, prețuirea devine suspectă, iar prezența unor termeni ca *la causerie, mondains, indicibil* nu poate decît să confirme bănuielile. Un pasaj asemănător deschide schița *Amicul X...* : „El știe cîtă admirație-mi inspiră, cît ascendent moral și intelectual exercită asupra-mi ; de cîte ori însă ne întîlnim amîndoi, nu-mi arată nici un fel de mîndrie care m-ar atinge ; totdeauna modest, simplu și fără nici o pretenție, mă pune în curent cu tot ce se petrece în sferele înalte. Omul acesta pare că nu știe cît prețuiește pentru mine amiciția lui ; nu-și face idee, desigur, ce fericit sunt eu cînd aflu de la dînsul importante secrete ale zeilor.“ Aici ca și în exemplul anterior, tonul comentariului se adaptează aparenței, dar în așa chip încît esența rămîne penetrabilă. Stabilind cu auditoriul un raport de complicitate, ironistul se preface sedus de aparențe cu scopul de a le spulbera.

Ironia caragialiană dispune, ca de unul din instrumentele ei preferate, de registrul stilurilor literare tradiționale, solicitate în aceeași intenție a discreditării aparențelor printr-o falsă acceptare. „Zi-ntîi de mai stil nou 1900, zi de re-deșteptare, ziua florilor, ziua triumfului primăverii, a fost ziua și a unui alt mare triumf — triumful unei idei mari ! [...] Ce a făcut Leonida Condeescu pentru urbea lui este imposibil de descris pe larg într-un cadru așa de strîmt. Mă voi mărgini prin urmare a consemna, în liniamentele lor generale, unele din faptele sale cele mai importante, al căror mobil a fost totdeauna dorința fierbinte de a afirma importanța Mizilului, de a grăbi ridicarea Mizilului, de a realiza înflorirea Mizilului.“ Stilul este retoric, solemn, și nici nu putea fi altul într-o *zi solemnă*. Altă dată, de asemeni în acord cu aparențele, asistăm la simularea stilului patetic : „A ! e grozav să ai ființe iubite, rătăcite departe de tine, și să nu știi la un moment în ce loc se află, ce fac, ce li se-nîmplă, ce vorbesc, ce simt, ce gîndesc despre tine... le e dor de tine, cum ți-este ție

de ele ?“ (*Tren de plăcere*). Prin asemenea atitudini mimetice sînt atinse două țeluri : pe de o parte ironizarea obiectului, pe de alta persiflarea manierismului stilistic, împotriva căruia știm cît de vehementă a fost pornirea lui Caragiale. Parodia poate îmbrăca și forme mai specifice, prin implicarea unor certe reminiscențe literare : „Cînd zice d. Georgescu acestea, orologiul de la castelul Peleş se aude-n depărtare bătînd noaptea jumătate“. Cutare pasaj al schiței *High-life* pare desprins dintr-un roman franțuzesc monden : „Fără să salute și vădit foarte supărat, Edmond se apropie de Edgar, cu așa pas și aer strașnic, încît Edgar se ridică drept în picioare în fața lui Edmond.“

Alături de domeniul stilurilor literare, mimetismul caragialian găsește materia exercițiilor sale în diverse compartimente ale graiului obștesc. O largă întrebuintare dobîndește aici procedeul stilului indirect liber, prin care particularitățile vorbirii personajelor sînt asimilate de către povestitor. Nomenclatura din *D-l Goe...* este creația eroilor, dar expunerea autorului o preia fără întîrziere (*mam'mare, mamița, tanti Mița, mititelul, pușorul, urîtul, ciucalata*), ca și pe aceea din *Bùbico...* (*băiețelul, mamița*), din *Tren de plăcere* (*puiul, gramamă*) etc. Alteori, naratorul apare contaminat de agramatismul personajelor : „L-am lăsat pe fericitul tată pentru ca să meargă singur la simigerie“ ; „s-a întîlnitără cu madam Vasilescu și cu toată compania“. Valențele ironice ale stilului indirect liber sînt cuprinse în prefăcuta adeziune care însoțește reproducerea unor cuvinte străine. Despre Cănuță ni se spune : „A făcut, fiindcă și el era român, a făcut și politică : a părăsit totdeauna opoziția, *din cauza nemărginitei și injustei ei violențe*, în ajunul venirii ei la putere, și s-a alipit totdeauna de guvern, *care-n definitiv nu era așa de vinovat*, cu cîteva zile înainte de trecerea acestuia în opoziție.“ Recunoaștem în formulele subliniate înseși cuvintele lui Cănuță, care se întorc — urmărite de clipirea insidioasă a scriitorului — în

albia mai largă a locului comun. În *Kir Ianulea*, prelungind miorlăitul persuasiv al Acriviței („Tătița ar vrea să mărite și pe surioarele mele“, „Și... pe urmă, uite... Frățiorii mei...“), povestitorul ne înștiințează că a doua zi „au fost înzestrate surioarele amîndouă și amîndoi frățiorii încăpuiți“, pentru ca mai încolo explicațiile privind întîrzierea pe meleaguri străine a proaspeților negustori să înceapă prin altă expresie mimetică — „Pasămite, cumnățeii aveau cuvinte să zăbovească...”

În afară de marile articulații pe care i le fixează — într-o îngemănare destul de rebelă disocierilor riguroase — procede ca acelea discutate mai sus, dicțiunea comică e o realitate ce integrează nenumărate elemente constitutive, manifestînd între altele o marcată preferință pentru resursele comicului verbal. De la simplul joc de cuvinte („în masa omenirii, eu sunt un număr trecut la statistica populației, și poate chiar acolo trecut cu vederea“; „pe cîtă vreme pe toți oamenii de la putere îi tratam cu ou și cu oțet, pe bărbatul nostru de stat îl maltratam cu zahar și cu apă de trandafir“; „El va fi prins de cei trei bravi jurnaliști, cari-l vor da pe mîna justiției implacabile și incapabile de a-l apuca fără ajutorul lor“) sau de la cadențele rimate („misiuni la stațiuni balneare — comisiuni și delegațiuni [...] — direcțiuni de instituțiuni și publicațiuni“; „Imputări amare de negligență, de indiferență, de imprudență!“; „Sărut mîna crudelei Grazielle“) pînă la formulele echivoce („L-au îngropat a doua zi ca pe toți morții“; „Fiind și kir Ianulea, ca tot omul, supus slăbiciunilor omenești...”¹) sau construcțiile absurde („cronicarul este și el om, mai ales dacă e tînăr“; „se poate oare zice Termopile fără a zice Leonida? Nu, desigur. Ei!

¹ În ambele exemple de echivoc, ca introduce o similitudine exterioară, care poate trece drept identitate deplină. Pe Cănuță îl-au îngropat „ca pe toți morții“, deși individul era doar în catalepsie. Kir Ianulea se supune „ca tot omul“ slăbiciunilor omenești, deși calitatea umană îi era provizorie.

tot astfel, cine zice Leonida, zice Mizil“), exprimarea autorului evoluează în deplină libertate, îmborspătîndu-și neconținut mijloacele de captare și înveselire.

Demne de menționat pentru aportul lor specific sînt cîteva modalități de grupare a cuvintelor, veritabile microstructuri ale comicului de dicțiune. Așa cum în asocieri de termeni ca „marmură caldă“ sau „dulce jele“ îl aflăm pe Eminescu întreg, Caragiale ni se relevă cu egală pregnanță prin formule ca „tîrnel municipal“, „cafeaua exilului“, „devizul toaletelor“, „chaos la lingurea“, „trabuco popular“, „milord cadrilat“, „cel mai tinichea dintre carbonari“, „vechituri nouă“ etc. Același principiu al surprizei comice inspiră alegerea unor termeni de comparație : „amîndouă picioarele încep iar să joace din degete ca niște mîini de harfonistă“ ; „Un număr special de Crăciun numai cu proză e ca un cozonac fără stafide“ ; „norulețul se ridică mai sus și se umflă mai tare, clocotind ca o gogoasă uriașă în vasta tigaie a firmamentului“ ; „Bùbico mîrîie înfundat, ca tunetul care se tot depărtează după trecerea unei grozave furtuni“ ; „Cocoana Lucșița se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic“. Ceea ce am numit în altă parte „convergență“ se regăsește în structura unor comparații, care realizează prin elementul secund o certă adaptare la specificul împrejurării : „Caracudi se făcu mai galben ca vizirul din informația lui“ ; „Domnule ! zice Edmond [Buzdrogovici — n.b.], fierbînd ca un samovar“ ; „d. căpitan pleacă, spumînd și înjurînd ca un grad inferior“ ; „omul, rănit de sarcasmul confrăților și iritat de chiulul fugarului urmărit, a pornit ca glonțul unui anarhist“ ; „Bolo-boacele golite se rostogolesc departe, ca niște ruginite instituțiuni ce nu mai corespund exigențelor moderne“¹. De remar-

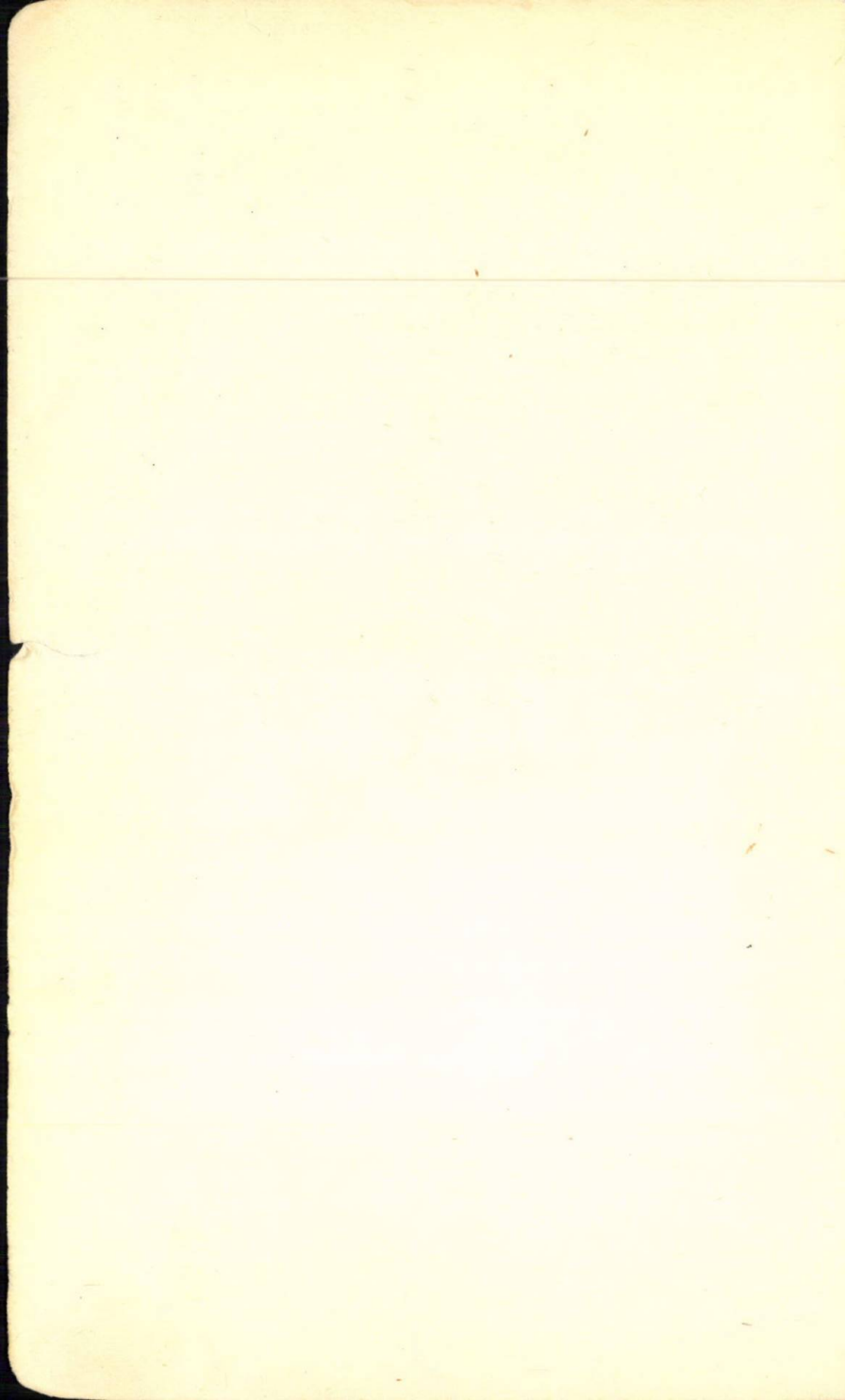
¹ Înțelegerea ultimelor două exemple presupune rememorarea schițelor din care ele au fost desprinse : *Boris Sarafoff !...* și *Boborul !*

cat, în aceeași ordine de idei, cazurile care evidențiază o neașteptată adecvare între termenii comunicării și realitatea vizată. Gîndul de a lumina orașele țării cu licurici — *lampyrus resplendens* — este socotit o „luminoasă idee“. Despre avocatul din *Art. 214* ni se spune la un moment dat că „pledează cu multă volubilitate foarte încet și de aproape Acriviții“. Ultima frază din *Kir Ianulea* ne încredințează că Aghiută „o fi dormind ș-acuma, dacă nu cumva s-o fi sculat, mititelul, să se apuce iarăși de cine știe ce *drăcii*“.

Caragiale nu a cultivat antifraza, adică acea formă elementară a ironiei pe care numai tonul o face sensibilă. Prin dezvelirea rapidă a intenției și fixarea fără echivoc a repetelilor contrastului, dicțiunea lui creează un climat al limpezimii, în cadrul căruia complicitatea cu cititorul se înfăptuiește direct și total. Doamna Bergeret îi spunea soțului ei : „Lucien, tu est insupportable ; on ne sait jamais si tu plaisantes ou si tu parles sérieusement“. Lui Caragiale un astfel de reproș nu i s-ar putea adresa niciodată.



ILUSTRĂȚII
ANEXĂ LA CAPITOLUL
«TRADIȚII ȘI INFLUENȚE»





VII. Gavarni, La boîte aux lettres

„Mon cher Camille,
Le grand dadais qui vous remettra cette lettre
est bien le plus ennuyeux jobard du départe-
ment (ce qui n'est pas peu dire !); mais
je n'ai pas su me défendre de vous l'adresser :
débarassez-vous-en comme vous pourrez.”



Adrian
Mauve

VIII. Daumier, Emotions parisiennes

„Ce qui prouve que quand on fait la patrouille,
il ne faut jamais passer devant sa maison.“

CUPRINS

PERIPLU

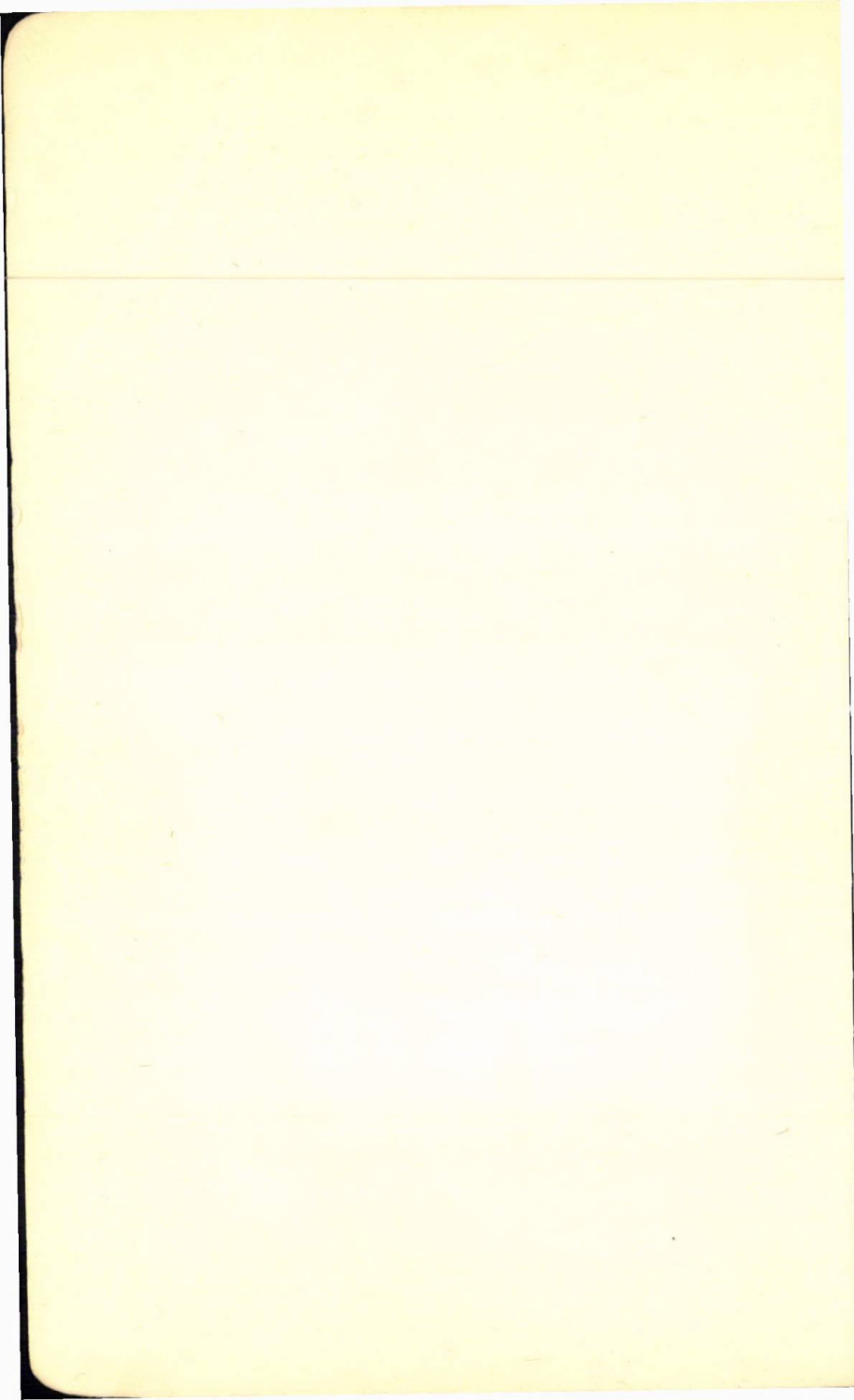
Repere teoretice	7
Perspective critice	27
Tradiții și influențe	62

ORIZONT TIPOLOGIC

X Comediile	111
X Schițele	158
a Nuvelele	183
Cîteva însumări	205

CONSIDERAȚII TEHNICE

X Limbajul	225
Compunerea	245
Dicțiunea	257



Redactor responsabil : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : MINA CANTEMIR

*Dat la cules 09.09.1966. Bun de tipar 30.11.1966. Apărut 1967.
Tiraj 10.140 ex. Broșate 9090 ex. Legate $\frac{1}{1}$ 1050 ex. Hîrtie
tipar înalt tip A de 80 g/m². Format 540×840/16. Coli ed.
13,97. Coli tipar 17. Planșe tipo 4. A. nr. 9569/1966. C.Z.
pentru bibliotecile mari 8R. C.Z. pentru bibliotecile mici
8R—95.*

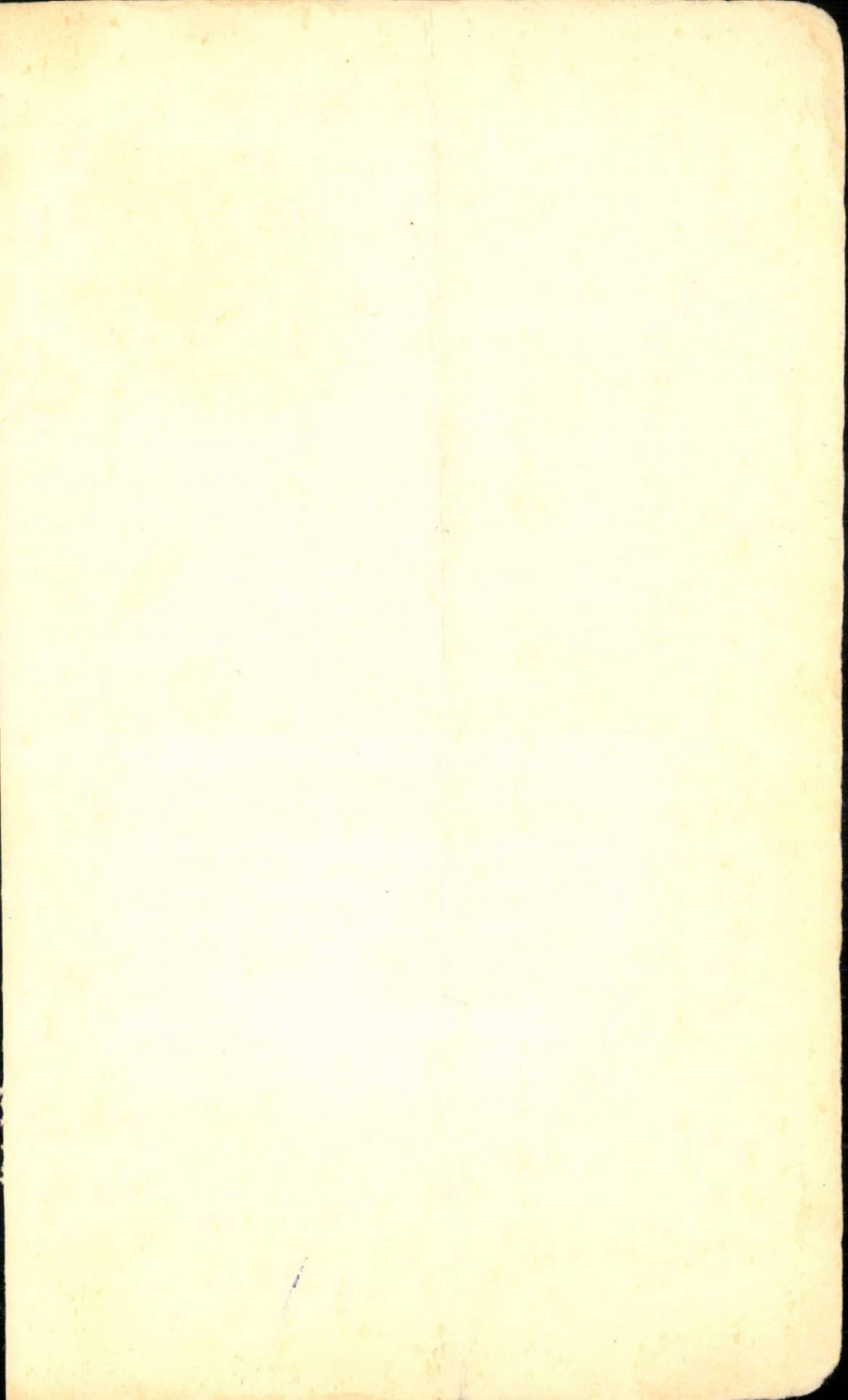
Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”,
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, București,
Republica Socialistă România.
Comanda nr. 3821.

$${}^1_1p \rightarrow {}^1_0n + {}^0_{-1}e$$

$${}^1_0n \rightarrow {}^1_1p + {}^0_{-1}e$$

$${}^1_1p \rightarrow$$

$${}^1_1p + {}^0_{-1}e \Rightarrow n$$





DESEN DE ISER

„...În viața noastră scurtă
și trudită, nici petrece-
rea nu e ceva atît de
neserios cum spun cîțiva
înțelepți, unii ursuji și
alții fățarnici.”

Caragiale

Lei 7,75